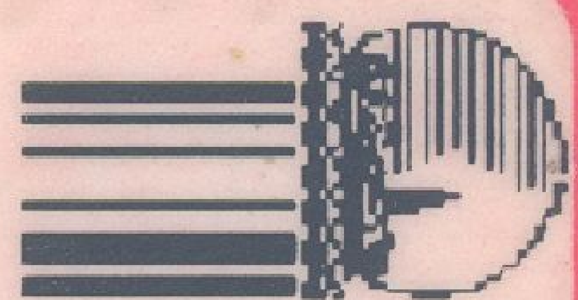
محمد المديونى

# مسرح عز الدين المدني والتراث

جرجس





الهيئة المصرية العامة للكتاب

محمد المديونى

# مسرح عزّ الدّين المدنى والتّراث



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

- تم إنجاز هذا البحث في نوفمبر ١٩٨١.
- العنوان الأول الذى أطلق على هذا البحث هو « توظيف التراث في مسرح المدنى »

الأخراج الفنى : عمر حماد على

# إليك أبي...
# وقد سافرت...

محمد المديوني

## تقــــديم

تكثّف الاهتمام بالتراث العربي في السنوات الأخيرة بصفة ملحوظة ، فتعدّدت قراءاته ومفاهيمه وتوظيفاته ، وكثر التأليف في إحيائه وتقييمه واستلهامة في شتّى مجالات الفنّ والإبداع ، بحثا في ثناياه عن قيم أصيلة تكون بديلا للثقافات الغازية . وقد رأى فيه بعض المُبدعين مصدر إلهام يمكّنهم من تجربة فنية متميّزة يتجاوزون بها ما يرد عليهم من ثقافة الغرب خاصة .

وقد تطلّع عز الدين المدني إلى هذه الغاية في العديد من مسرحياته فوظّف التراث العربي توظيفات مختلفة استنطقت الحدث التاريخي وكذلك امتداده في الذاكرة الجماعيّة في عصرنا الحاضر ، وأثرى مسرحه بمصادر تراثية تتجاوز النصوص المدوّنة إلى أشكال تعبيريّة تندرج في مفهوم التراث الشامل لسائر الفنون والآداب والصّنائع والمعمار بَلْوَرَتْها التجارب النصيّة والتعامل الركحي في نفس الوقت .

وقد شعر محمد المديوني بهذه الأبعاد في تجربة المدني فأحبّ تقييمها اعتمادا على أدوات معرفية ثابتة وعلى نوع من الحدس الفنّي الذي

لا يتوفرّ إلاّ لمن راض نفسه على معاناة الفنّ المسرحى تأليفا وترجمة وإخراجا .

فصاحب هذا البحث إذن ليس متطفلاً على هذا الصنف من الدراسات إذ ينتمى بالممارسة إلى الأسرة المسرحيّة . فهو طرف كامل الحقوق تأتى شهادته من موقع المعاناة والمعرفة معا . وإنّ هذا الانتماء لم يؤثّر فى الموضوعيّة اللازمة لكلّ بحث ميدانى فلم يدفعه لا إلى التمجيد المجانى ولا إلى التهجّم بل أنّه وضع انتماءه إلى الأسرة المسرحيّة بين قوسين وانطلق من مشكليّة واضحة وحلّلها تحليلا يستجيب لمقومات البحث الجامعى الرصين .

وإن عملا يعتمد النصّ نقطة ارتكاز لجدير أن يساهم فى بناء إنشائية للمسرح العربى لا تعدو فى الوقت الحاضر حيّز المشروع الكبير المتوقف إنجازه على دراسات ميدانية عديدة تمسح سائر التجارب المسرحية فى البلاد العربية .

وقد تميز هذا البحث بنصيب وافر من المرونة المنهجية ، فلم يتقيد صاحبه بمذهب نقدى متحجر بل تصور خطة بحث تلائم طبيعة النصوص المسرحية فحدد المادة التراثية ووصف مكوناتها التاريخية والأدبية والأسلوبية ثم تدرّج إلى تحليل طبيعة تعامل المؤلف معها مركّزاً على فنيات التزامن والتركيب ثم تخلص إلى التوظيف فاستعرض مختلف الاحتمالات مدعّما استقراءه بأدلّة نصيّة وركحيّة . فخلق بذلك ترابطا

طبيعيا فى بناء البحث زاده تمسكا وانسجاما ما فى الآثار المدروسة من وحدة وتكامل .

ومن منظّرى القراءات النقدية اليوم من يشترط أن يكون الكلام عن الكلام ـ الذى أقرّ أبو حيّان التوحيدى صعوبته ـ فى نفس المنزلة اللغويّة ، وهو ما كدنا نجده فى هذا الكتاب وما يحويه من أناقة فى اللفظ لولا شيء من الاستسلام إلى بنية الخطاب الشفوىّ وما تفرضه من تراكيب خاصة لكن عمق المعنى وطرافة الاستنتاج يحجبان ذلك الانسياق .

ومن أهم النتائج التى توصل إليها محمد المديونى « أنّ الاختيار التراثى الذى بدا فى آثار عز الدين المدنى ليس اختياراً عَرَضيّاً بل تجلّى فى شكل موقف جمالى وفكرى وسياسى متماسك وهو ما ينزّل تجربة المدنى المنزلة اللائقة بها فى إطار الإبداع المسرحى فى البلاد العربية إضافة إلى طرحه لإشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة فى العالم الثالث . »

إلاّ أن هذا الاستنتاج لم يحجب حدود هذه التجربة فى تحقيق غاية ريادية وهى كتابة مسرحية عربية متميزة . فقد بين المديونى بوضوح أن ذلك ليس فى الوقت الحاضر سوى تطلّع جادّ قد تحققه الممارسات المسرحيّة المقبلة . وهذا الاستنتاج نفسه مشروع بحث كبير يندرج فى نطاق الأدب المقارن ويحتاج إلى كثير من التنقيب فى الآثار الغربية ـ مثل مسرح برشت وغيره ـ لمعرفة رواسبها فى مسرح المدنى وإبراز مدى

النص . وهى عمل مؤقت الاستنتاجات ، إذا رامت تناوله باعتباره فرجة شاملة إذ من الضرورى تعديل النتائج وتطويرها تبعا لمتغيرات أطراف الفرجة . . فأى مسرح قصدنا فى العنوان ؟ وفى أى النوعين تندرج دراستنا هذه ؟ إنها تعتمد النص وتندرج ضمن النوع الأول فتقف فى إطار ما تخوله النصوص من استنتاجات ، أما ما تعرضنا له من جوانب الفرجة فلقد اعتمدنا فى ذلك على مكونات النص وما ورد فيه من ملاحظات وإشارات . . . ولم ننطلق من ممارسة ركحية قرأناها وقيمناها . لكننا سعينا إلى أن تكون دراستنا دراسة ميدانية ، والنصوص يمكن أن تكون مجالا لها إذا ما تجنب الدارس اعتماد التعليقات العامة الصادرة عن الكاتب أو غيره وعكف على النصوص فى حد ذاتها متحاشيا السقوط فى الكلام العام الذى يميل بكل دراسة عن تطلعها إلى العلمية . . .

ولقد حاولنا ـ تمهيدا للبحث فى مسألة علاقة التراث بمسرح المدنى ـ أن نحدد مفهوم التراث بصفة عامة انطلاقا من أهم الرؤى والنظرات ثم تدرجنا إلى تحديد نوعية المادة التراثية المنتقاة والسمات المميزة لها ومنها وقفنا على طرق تعامل الكاتب وتقنياته فى ذلك لنستنتج دلالات النصوص وأبعادها من خلال أنواع التوظيف الذى خصت به هذه المادة التراثية المعتمدة . ولقد وجدتنا طوال هذا العمل نتعامل مع هذه النصوص المسرحية لا على أنها نصوص مفردة فحسب وإنما باعتبار مالها من جذور نصية وقرابات ، فكان من الضرورى أن نركز اهتمامنا على إنشائية هذه النصوص . . . فوقفنا على علاقات متنوعة تربط بين نصوص الكاتب المستحدثة ونصوص أخرى مختلفة الأجناس ،

تدرجت هذه العلاقات من التضمين الحرفى لبعض الجمل والفقرات إلى مجرد التركيب . . . ورأينا أن للتضمين درجات وتنويعات وللتركيب أجناسا ومراتب ارتبطت بغايات الكاتب وأهدافه . كما تبين لنا أن العملية لم تحصل صدفة أو اتفاقا وإنما نبعت عن اختيار وعمل واعيين تطلّع من خلالها الكاتب إلى المبدع والطريف .

ولعل هذا الأمر يطرح مسألة الإبداع ومعناه من خلال علاقة الآثار الأدبية والفنية المبدعة بما سبقها . فهل أن الأثر الطريف المبدع حتى يعتبر كذلك ، لابد له أن يكون فى قطيعة تامة مع مما سبق من الآثار ؟ أم أن الابداع أى إبداع إنما هو إعادة لآثار سابقة بشكل أو بآخر ؟ وبالتالى يصبح الإبداع هو - التأليف (Bricolage) ( بمعناه اللغوى الأول : أى الجمع ) بين عناصر وأجزاء من آثار سابقة ، عن وعى من صاحب الأثر أو عن غير وعى ، فتقاس الطرافة ومدادها بأهمية النقلة النوعية التى تنشأ فى الأثرالمستحدث بالنسبة للآثار السابقة ؟ إه هذه المسألة من بين أهم المسائل التى تشغل بال علماء النص المعاصرين والإنشائيين منهم خاصة الذين أفردوا المصنفات لهذه الظاهرة سعيا إلى تقنين أنواع العلاقات الرابطة بين النصوص المحدثة منها والقديمة[1] . ولعل هذه المسألة قد شغلت قبل الإنشائيين المعاصرين - جمهرة النقاد العرب القدامى عندما سعوا إلى تقييم شعر الشعراء فعبروا عن الروابط القائمة بين أشعار المحدثين والقدامى تعبيرات مختلفة فهى « التقليد

---

(١) يمكن أن نذكر Gerard Genette على وجه الخصوص ومؤلفه .

Palmipsestes (la littérature au second degré)

Collection «poétique» editions Seuil Paris 1982.

والاتباع » وهى « التحصيل والتوليد » وهى « السرقة والإغارة » - ووقفوا منها مواقف تقابل وتضاد نظرتهم لمفهوم الإبداع الشعرى فمن الإدانة والتشهير الكاملين[٢] إلى التسامح والتغاضي[٣]عف) إلى اعتبار الأمر طبيعيا وضروريا إذ يتحتم على الشاعر حتى يحذق الصناعة الشعرية أن يحفظ النماذج الصحيحة ويعرف كيفية الأخذ عنها ومنها[٤] . . .

وطبيعى أن يكون البت فى مثل هذه المسائل ليس بالأمر الهين كما أن الإجماع فيه ليس أمرا سهلا لكن ما يمكننا إثباته هو أن نصوص عز الدين المدنى المدروسة هى أبلغ مثال على معنى الإبداع / التأليف **Bricolage** ولا نرى فى ذلك أى داع للاستنقاص خاصة إن كان نابعا عن اختيار واع مثلما هو الحال . . .

أما النقطة الأخيرة التى أردنا الإشارة إليها فى هذه الكلمة فهى أن طبيعة المنهج الذى توخيناه فى عملنا هذا لم يكن ليعير كبير اهتمام بحياة الكاتب ، فرأينا عند إقدامنا على نشره أن نضيف ملحقا نترجم فيه له نُعَرِّف بأهم معالم مساره الثقافى والفنى ، خاصة وقد لاحظنا غياب تعريف متكامل بالرجل والحال أن بعض آثاره أصبحت تدرس فى

---

(٢) مثلما كان الأمر فى كل من : « الإبانة على سرقات المتنبى » لمحمد العميدى ( تـ ٤٣٣ هـ ) و« سرقات أبى نواس » للمهلهل بن يموت بن المزرع ( تـ ٣٣٤ هـ ) و« إغارة كثير على الشعراء » للزبير بن بكار ( تـ ٢٥٦ هـ ) .

(٣) « الصناعتان » لأبى هلال العسكرى (تـ ٤٠٠ هـ ) مثلا أو « الوساطة بين المتنبى وخصومه » للقاضى الجرجانى ( تـ ٣٦٦ هـ ) .

(٤) انظر خاصة « عيار الشعر » لابن أبى طباطبا .

التعليم الثانوى فنرجو أن يفيد هذا الملحق الدارسين والمدرسين .
وأملنا أن يكون هذا العمل قد أسهم بقدر ما فى تقييم مجهود مسرحى عربى بشكل هادىء بعيد عن المهاترات .

**محمد المديونى**

# ١ ـ المدخل :

١ ـ ١ لماذا هذا الموضوع ؟

١ ـ ٢ المادة المعتمدة فى الدراسة

١ ـ ٣ تحديدات أولية

# ١ ـ المدخل

إن المتابع للدراسات التى اهتمت بالمسرح العربى يلاحظ غلبة الاهتمام بالظاهرة المسرحية عند العربى وندرة الدراسات الميدانية أو التطبيقية التى تتناول الإنتاج المسرحى عند المسرحيين العرب بالقراءة والدرس الشيء الذى أدّى إلى نوع من التضخّم النسبى فى هذا المجال ، فجهود كبيرة ومتفاوتة الأهمية بذلت وتبذل فى محاولة تحديد علاقة الثقافة العربية الإسلامية بالمسرح كظاهرة حضارية تبلورت فى شكل دراسات مختلفة المشارب وتنظيرات مختلفة المآرب اختلفت بين إقرار الظاهرة المسرحية فى فنون التعبير العربية وإثبات وجودها وبين نفيها نفياً نسبيا تارة ونفيا باتا قاطعا فى أغلب الأحيان[١] .

فبحث الفريق الأول عن كل ما يذكّر بالحفل المسرحى من قريب أو بعيد وطفق أصحابه يستقرئون[٢] فنّ الانشاء العربى ويتصيّدون منه ما يشبه الفن المسرحى كمقامات الهمذانى والحريرى أو كالنوادر والسيّر

(١) أدونيس : نقائض فى المسرح العربى ، الحياة المسرحية (سورية خريف ١٩٧٧ )
(٢) الدكتور سليمان قطاية : المسرح العربىْ من أين وإلى أين ص ٤٩ ومابعدها
الدكتور يوسف نجم صور من التمثيل فى الحضارة العربية من الكرخ حتى المقامات . آفاق عربية ، تشرين الثانى ١٩٧٧ ص ٥٩ .

ويبحثون فى مختلف أشكال التظاهرات الشعبيّة كالأعياد الدينية والمواسم الفلاحية أو فى مختلف الحفلات كالتى تقع فى القصور وخارجها ( كـ « خيال الظل »[3] و « الكاراكوز »[4] . . . ) **يلتقطون ما من شأنه أن يؤكد معرفة العرب « بفنّ التمثيل »** أو على الأقل بألوان قريبة منه .

وغاص الفريق الثانى فى البحث عن سر غفلة العرب عن هذا « الفن الجليل » رغم ترجمتهم لفنون المعرفة من فلسفة وعلوم وإسهامهم فى تطويرها وذهبوا فى ذلك مذاهب ومذاهب فمنهم من عزَا ذلك إلى مناخ البلاد الصحراوى[5] وعدم استقرارهم ومنهم من رأى فى اعتزاز العرب بشعرهم وآدابهم سببا فى عدم إعارة الشعر الدرامى أدنى قيمة بل وفى عدم إحساسهم بالحاجة إليه[6] فى حين رأى فريق آخر أن السبب يعود إلى كُنْه الفن المسرحى المبنىّ على الصراع هذا الذى لا تعرفه الذهنية العربية الإسلامية[7] ، وإلى غياب الخيال عن مكّونات عقلية العربى[8] ، ولعل الأساسى فى هذه الدراسات والأبحاث عند الفريقين هو نقطة الاختلاف المركزية التى جعلت وجهات النظر مختلفة

---

(3) طيف الخيال لشمس الدين بن دينال ( توفى ٧١١ هـ ) انظر كتاب الدكتور سليمان قطايا ص ٦١ وما بعدها .

(4) فن التمثيل عند العرب : د. محمد حسين الأعرجى ( الموسوعة الصغيرة رقم ٢٧ منشورات وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ ) .

( ٥ ) زكى طليمات ( مثلا ) فى فن التمثيل .

( ٦ ) ت - أ - يوتينيتسوفا ، ترجمة طارق عبد المجيد عمر : تساؤلات وآراء حول نشأة المسرح العربى ، آفاق عربية كانون الأول ١٩٧٩ ص ١٩ .

( ٧ ) محمد عزيزة فى كتاب الإسلام والمسرح ص ٢١ - ٣٥ ، ترجمة د. رفيق صبان .

( ٨ ) حمادى بن حليمة ص ١٧ - ١٨ .

اختلافا لا يمكن حسمه ، وتتمثل نقطة الاختلاف هذه فى المنظار المعتمد فى تحديد ما هيّة المسرح وتحديد العنصر أو العناصر التى بغيابه أو غيابها يفقد الأثر هويّته المسرحية ، لكن رغم اختلاف المواقف والرؤى ورغم تباين أدوات التحليل وأساليب البحث فى هذه المسألة ورغم تراكم هذه الدراسات فإن عناصر الإشكالية بدأت تتغير شيئاً فشيئاً وأصبح حسم الإشكالية الأولى ليس بنفس الأهمية التى تكتسبها عناصر الإشكالية الجديدة ، فلم يعد السؤال الأهم يتعلق بمدى معرفة العرب للمسرح أو مدى جهلهم به ولا بمختلف التجليّات المعبرة عن هذا الجهل أو هذه المعرفة وإنما الأهم هو هل للعرب مسرح ؟ وهل أن قرنا من الممارسة المسرحية حَوَّل الحديث من « مسرح عند العرب إلى مسرح عربى »[8] ؟

فلم يعد الأهم الحديث عن الظاهرة المسرحية وإنما المهم تقييم المجهود المسرحى وتحديد ملامح هذا المسرح ومدى علاقته بالمسرح الغربى وبفنون التعبير الأخرى ومدى استجابته لهموم الإنسان العربى وتجاوبه مع حساسيته ، ولا يمكن أن يتم ذلك ما لم ينطلق الباحث من الممارسة العربية للمسرح عبر النصوص وعبر مختلف تجليات هذا الفن مسلحاً بأدوات معرفية قادرة على تحليل هذه المادة المدروسة وتفكيك مكّوناتها واستخراج خصائصها المميّزة .

---

(٨) تعبير أصبح مُتداولا بين العرب نقاداً ومسرحيين ، يميّزون بواسطته بين المسرح المكتوب باللغة العربية والخاضع لمقومات المسرح الغربى وبين المسرح ذى الجمالية العربية والخالصة المتطلع إلى استحداثها .

والمطالع للآثار المسرحية العربية يلاحظ ظاهرة كثيرة التواتر تكاد ترتقى إلى مصاف القوانين المنظّمة للكتابة المسرحية عند الكتّاب المسرحيين العرب وهذه الظاهرة تتمثل فى اعتمادهم للتراث العربى مادة لكتاباتهم .

فمسرحية مارون النقاش « أبو الحسن المغفل » التى أجمع المؤرخون على اعتبارها أول مسرحية عربية مؤلفة[9] ، قد استمدت موضوعها من إحدى حكايات « ألف ليلة وليلة » وهى الحكاية التى ترويها شهرزاد فى الليلة الخامسة بعد المائة بعنوان « النائم اليقظان »[10] .

ولو نظرنا إلى العناوين التى أطلقت على أغلب المسرحيات التى ألفت على مدى الممارسة العربية للفن الدرامى سواء منها التى ذكرها د. محمد يوسف نجم[11] أو التى تناولها د. محمد مندور بالتحليل[12] أو التى أشار إليها الأستاذ حمادى بن حليمة فى أطروحته الإضافية[13] أو التى أثبتها د. مصطفى أحمد فى القائمات التى ذيل بها كتابه[13] أو ما ذكرته زينب منتصر فى مقالها[10] لتبين لنا من خلالها أن أغلبية هذه

---

(٩) تم تأليفها سنة ١٨٤٩ حسب الدكتور محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب ص ٣٥ .

(١٠) زينب المنتصر مقدمة فى استخدام التراث العربى فى المسرح العربى ، الأقلام عدد ٧ نيسان ١٩٧٧ .

(١١) المسرح العربى الحديث ١٨٤٨ - ١٩١٤ دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ .

(١٢) المسرح ، دار المعارف ، مصر ١٩٥٩ .

(١٣) نصف قرن من المسرح العربى فى البلاد التونسية ، أطروحة تكميلية ( باللغة الفرنسية ) ، نشر الجامعة التونسية ( ١٩٧٤ ) .

(١٣) أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر ، دار الرشيد للنشر بغداد ( ١٩٨٠ )

المسرحيات التى تدور حول أحداث تاريخية أو شخصيات تراثية أو أسطورية أو ذات صلة بإحدى السير أو القصص الشعبية إذ تعترض سبيل الباحث عناوين من نوع « عنترة »(١٤) أو « هارون الرشيد مع قوت القلوب »(١٤) أو « على بك الكبير » أو « مجنون ليلى » أو « أميرة الأندلس »(١٥) و « قيس ولبنى » و « العباسة » أو « شهريار »(١٦) و « شهرزاد » و « أهل الكهف »(١٧) أو « ابن جلاء » و « صقر قريش »(١٨) أو « المأمون » و « السلطان صلاح الدين الأيوبى » و « مملكة أورشليم »(١٩) أو « الدنيا منام »(٢٠) أو « ولّادة وابن

---

(١٤) عنوان لمسرحية ألفها أبو خليل القبانى سنة ١٩٢٧ ولمسرحية أخرى ألفها أحمد شوقى سنة ١٩٢٧ .

(١٤)-ألفها أبو الخليل القبانى سنة ١٨٨٤ .

(١٥) هذه مسرحيات ثلاث لأحمد شوقى ظهرت بعد سنة ١٩٢٧ .

(١٦) مسرحيات لعزيز أباظة ظهرت الأولى على المسرح سنة ١٩٤٣ والثانية سنة ١٩٤٥ والثالثة سنة ١٩٥٥ .

(١٧) مسرحيات لتوفيق الحكيم ظهرت الأولى سنة ١٩٣٤ مطبعة الكتاب مصر والثانية سنة ١٩٣٣ مطبعة مصر .

(١٨) ألفها محمود تيمور ويعنى بـ « ابن الجلاء » الحجاج بن يوسف و « صقر قريش » عبد الرحمن الداخل .

(١٩) وهى مسرحية لفرح أنطون ألفت سنة ١٩١٤ ولقد لاقت هذه المسرحية إقبالا غريبا من طرف « الأجواق » المسرحية التونسية انظر الأطروحة التكميلية لحمادى بن حليمة هامش رقم ( ١٣ ) وقد اهتم عبد الرحمن الشرقاوى بنفس الشخصية فى مسرحية « صلاح الدين الأيوبى » التى ألفها سنة ( ١٩٧٥ ) .

(٢٠) وهى عنوان مسرحية « خليفة الصطنبولى » وهى مقتبسة عن ( ألف ليلة وليلة ) وقد ظهرت سنة ١٩٤٠ .

زيدون »[21] أو « المأمون »[22] و« شبل الفاطميين »[23] و« سليمان الحلبى »[24] و« الحسن ثائراً » و« الحسين شهيداً »[25] و« الحلاج » و« مأساة الحلاج »[26] ، الأمر الذى يؤكد أن علاقة المسرح العربى بالتّراث ثابتة وجديرة بكل اهتمام بل أُن دراسة تجلّياته فى النصوص المسرحية ضرورية إذا ما رُمنا رسم ملامح المسرح العربى ، ولعل هذا الأمر هو الذى حدا بى إلى محاولة طرح مسألة التراث من خلال نوع التوظيف الذى خصّ به المسرح العربى .

أمّا لماذا مسرح عز الدين المدنى بالذات ؟ فالسبب الأول يتمثل فى أنّى رأيت أن أقصر دراستى فى هذه المرحلة على تجربة مسرحى عربى واحد ، والسبب الثانى هو طبيعة تجربة عز الدين المدني نفسها فلقد اكتسى مسرح عز الدين المدنى أهمية خاصّة فى تونس ولا يعود ذلك إلى وفرة إنتاجه فحسب ولا للفترةالزمنية التى انسحبت عليها هذه التجربة

---

(٢١) وهى للتونسى عبد الرزاق كرباكة ظهرت سنة ١٩٤٤ .
(٢٢) من تأليف الشاعر التونسى جلال الدين النقاش ظهرت سنة ١٩٤٥ .
(٢٣) من تأليف الشاعر والكاتب التونسى أحمد خير الدين وظهرت ١٠٤٥ ولقد تناول نفس الموضوع فى مسرحية أسماها « بدر الدجى » انظر حادى بن حليمة ( ص ١٢١ ) هامش رقم ١٣ .
(٢٤) مسرحية الكاتب المسرحى المعاصر الفراد فرج ظهرت سنة ١٩٦٥ .
(٢٥) مسرحيتان للروائى والمسرحىّ المصرى عبد الرحمن الشرقاوى ظهرت سنة ١٩٧٩ .
(٢٦) ألف المسرحية الأولى الشاعر عدنان مردم بك سنة ١٩٧١ وألف الثانية الشاعر صلاح عبد الصبور سنة ١٩٦٩ .

( ٧ مسرحيات نشر منها ٦ وعرض ٦ بين ١٩٧٠ و١٩٧٨ ) وإنما يعود ذلك خاصة إلى تطلعات الرجل التى ما انفك يعبر عنها سواء فى مقدّمات مسرحياته[٢٧] أو فى تدخّلاته فى مختلف المناسبات[٢٨] أو فى عمله الأدبى والمسرحىّ الدؤوب ، وتتمثل أهم هذه التطلّعات فى بناء مسرح عربىّ متميّز وذلك عبر « اكتساب شكل مسرحى مبتكر »[٢٩] يكون للتراث العربى الإسلامى الضلع الأساسى فيه. زيادة على آراء بعض النقاد التونسيين الذين أكدوا على ميزاته تلك فرأوا أنه « ليس من المبالغة فى شيء إذا قلنا إن الكاتب عز الدين المدنى يعدّ اليوم من رواد المسرح التراثى »[٣٠] فإذا كان التراث اختيارا واعيا من طرف الكاتب فإن محاولة تقييم التجربة من تلك الوجهة لا تبدو سابقة لأوانها خاصة إذا سعت إلى الاعتماد على النصوص المسرحية أساسا وتجنّب التعليق على التعليق أو الخطاب على الخطاب .

كانت الدراسات التطبيقية للمسرح العربى نادرة فإنها تكاد تكون معدومة

---

(٢٧) مقدمة ديوان الزنج ص ٩-١٨ .

(٢٨) ص -٢٠٩ - ٢١٦ التراث ودوره فى البناء الحضارى المعاصر ، منشورات « الحياة الثقافية » ١٩٧٦ تونس .

(٢٩) الزنج ص ١٠ .

(٣٠) الحبيب الجنحانى ، مقال نشر فى آخر مسرحية الغفران (ص ٨٤) .

بالنسبة للمسرح التونسي الحديث[31]. وأقصى ما يوجد مقالات صحفية تصدر في الجرائد أو المجلات السيّارة كثيرا ما تكون بحكم عدم اختصاص الصحيفة وبحكم صغر المساحة المخصصة للثقافة فيها بعيدة عن العمق سريعة الأحكام إعلامية في أحسن الأحوال ، فبات من المتأكد بالتالي الاقتصار على استنطاق نصوص الكاتب المسرحية ، أما ما يخص كتاباته النظرية حول المسرح وحول الثقافة فستكون بالنسبة لنا مجرد علامات لا نعتمدها إلا لنرى مدى تحقّقها في مستوى الممارسة المسرحية التي تعتبر المحدّد الأساسيّ لما عسى أن نصل إليه من استنتاجات إذ هناك بَوْن بين تطلّعات المبدعين الفنية والفكرية وبين إبداعاتهم .

## ١ ـ ٢ تقديم المادة المسرحية المعتمدة :

أما المسرحيات التي وقع اعتمادها كمادة للدراسة فخمس توفر فيها

(٣١) وان استثنينا مقال « بدرة بشير » المنشور في المجلة التونسية للعلوم الاجتماعية عدد ٤٤ سنة ١٩٧٦ باللغة الفرنسية تحت عنوان : التعاملية الدرامية في المسرح بالبلاد الفرنسية Combinatior Dramatique théâtre en Tunisie التي تناولت فيه بالتحليل المسرحيات السائدة والأكثر رواجا لا المعترف بقيمتها الفنية من طرف المختصين أو الصحافيين فإن دراسة حمادي بن حليمة « نصف قرن من المسرح العربي في البلاد التونسية » «UN DEMI SIECLE DE THEATRE ARABE EN TUNISIE (1907-1957) ـ الصادرة ضمن منشورات الجامعة التونسية ١٩٧٤ ـ تقف في حدود سنة ١٩٥٧ ولا يتجاوز الجزء الأول من « تاريخ المسرح التونسي » ـ وذلك كل ما نشر السيد المنصف شرف الدين منه ـ الحرب العالمية الأولى .

شرطان اثنان : أولها أنها نشرت جميعا فى كتب مستقلة ، .وثانيهما أنها عرضت أمام الجمهور أى وقع التعامل معها ركحيا وهى على التوالى :

١ ــ « ثورة صاحب الحمار » وعرضت لأول مرة يوم ٦ أغسطس ١٩٧٠ برباط مدينة المنستير بمناسبة المهرجان الرابع لمسرح المغرب العربى ، أخرجها على بن عياد وأدتها فرقة مدينة تونس . وتقع فى (١٠٣) صفحات من القطع الصغير .

٢ ــ « ديوان الزنج » قدمت لأول مرة فى افتتاح المهرجان الدولى للحمامات يوم ٢ يولية ١٩٧٢ بمسرح الهواء الطلق التابع للمركز الثقافى الدولى بالحمامات ثم فى بقية مهرجانات تلك الصائفة وتقع فى ١٢٠ صفحة من القطع الصغير .

٣ ــ « الحلاج » افتتحت المهرجان الدولى للحمامات يوم الأحد ١ يوليه ١٩٧٣ بمسرح الهواء الطلق ، أخرجها المنصف السويسى وأدّاها ممثلو الفرقة القارة للتمثيل بالكاف ، ونشرتها فى نفس الشهر من نفس السنة مؤسسات ع ـ بن عبد الله ، وتقع فى ١٠٠ صفحة من الحجم المتوسط ، لكن السّلطة منعت عرضها بعد ذلك ولم تعرض من جديد إلا فى صائفة ١٩٨١ فى إخراج للبشير الدريسى وأداء لأعضاء فرقة مدينة تونس للتمثيل العربى ، وقد أعيد إخراجها من طرف الشريف خزندار مع للفرقة ذاتها وذكر فى إطار « دار ثقافات العالم » بباريس سنة ١٩٨١ .

٤ ــ « الغفران » وقدمت لأول مرة يم ٢٤ أبريل ١٩٧٦ فى المسرح البلدى بالدار البيضاء بالمغرب الأقصى قام باخراجها الطيب الصديقى

وأداها أعضاء فرقة مسرح الناس ( لم تعرض فى تونس حتى الآن ) .

نشرتها فى تونس سنة ١٩٧٧ دار المعرفة للنشر :(وتقع فى ٩٤ صفحة من الحجم المتوسط ) .

٥ ــ « **مولاى السلطان الحسن الحفصي** » افتتحت هذه المسرحية مهرجان المسرح العربى بالمنستير يوم « ٢٣ يوليه ١٩٧٧ » وقام بإخراجها المنصف السويسى بمساعدة البشير الدريسى مع أعضاء فرقة مدينة تونس للتمثيل العربى ، ( ونشرتها الدار العربية للكتاب بتاريخ نوفمبر ١٩٧٧ ، وتقع فى ١١٤ صفحة من الحجم المتوسط ) .
( كما اطلعت على المسرحيتين الباقيتين اللتين لم يتوفر فيهما الشرطان « النشر والمسرحة » ) .

٦ ــ **تغازى الفواطم أو تعازى فَاطميّة** : وقد تمّ بها افتتاح مهرجان الحمامات الدولى بالحمامات صائفة ١٩٧٨ .

وقام بإخراجها عبد الله الرواشد وبأداء أدوارها أعضاء الفرقة القارة للمسرح بالمهدية . لكنها لم تنشر بعد وقد اعتمدت نسخة مرقونة من طرف الفرقة وتقع فى ٥٠ صفحة .

٧ ــ **رسالة التربيع والتدوير** : لم يسمح لها بالعرض إذ رفضت من طرف « لجنة التوجيه المسرحيّ » وقد كانت التجربة الأولى للكاتب فى الاخراج لكنها نشرت فى العدد الأول من مجلة الفكر ( التونسية ) فى شهر أكتوبر ١٩٧٧ وتقع فى ٢١ صفحة[٣١] .

---

(٣١) وقد تمّ عرضها فى صائفة ١٩٨٢ من طرف فرقة الدّيلحانة بتونس بعد أن تمّ البحث .

## ١ ـ ٣ تحديدات أولية :

قبل أن نبدأ فى دراسة مسرح عز الدين المدنى من الوجهة التى حدّدناها يتحتّم أن نقدّم تحديدات أولية لبعض المفاهيم المفاتيح التى سنستعملها ولعل المفهوم المحورى هو التراث ، ورغم أننا حدّدنا من بين أهدافنا استكناه نظرة عز الدين المدنى له من خلال دراستنا لنصوصه المسرحية فإن ذلك لا يمنعنا من أن نقدم فى بداية العمل بعض التحديدات الأساسية لتكون بمثابة العلامات التى تساعدنا على فهم توجه الكاتب من كتابته .

فما المقصود بالتراث ؟

إن ما يمتاز به هذا المصطلح هو الجانب الفضفاض والتعميمى فى معانيه وأغلب المهتمين به أشاروا إلى هذه السمة التى يمتاز بها استخدام هذا المفهوم إلى درجة اعتباره مصطلحا « فخّا » يُوقع فى نوع من التعمية .

أما التحديد اللغوى للكلمة فنجده فى « لسان العرب » فى مادة « ورث» ، فلقد اثبتت هذه الكلمة فى صيغة صرفية وقع فيها تحوير صوتى فى مستوى بنيتها .

ـ « التراث أصل التاء فيه واو » ، « . . . وهو ما يخلّفه الرجل لورثته » وقيل « الورث فى المال والإرث فى الحسب »[٣٢] .

**إذن فهو التركة التى يبقيها السابق للاحق فى تسلسل متواصل .**

(٣٢) لسان العرب ج ٢ ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر . ( د.ت ) .

ولكن إن كان معناه اللّغوى لا يمثل إشكالا فإن استعمالات المفهوم المختلفة والمتناقضة فى بعض الأحيان خلقت نوعا من الغموض ، والدرجة الأولى فى غموضه تتأتى من تحديد المادة التراثية أو محتوى هذا الإرث ففى حين يعتبر بعض المفكرين « الإرث الحقيقى فى النصوص الأصلية المقدسة »(٣٣) يطلق آخرون المصطلح على كل « ما ابتدعته المجتمعات العربية فى حركة صيرورتها التاريخية منذ العصر الجاهلى ، حتى بداية مرحلة الاستعمار فى مطلع القرن الماضى . . من فكر وثقافة وقيم فنية أخلاقية ما تزال محفوظة لنا بصورة من الصور »(٣٤) .

فإن كان الفريق الأول يعتبر التّراث شيئا واحدا منسجما ومتكاملا مرتبطا بلحظة كمال فإن الفريق الثانى لا يرى فيه انسجاما وتجانسا بل يراه مجموعة من التراكمات لتيارات ونشاطات إنسانية فردية وجماعيّة مختلفة ومتناقضة بنفس درجة اختلاف القوى الاجتماعية التى أنتجته وبنفس درجة تناقضها .

ولعل طرح مسألة علاقة الشرق بالغرب التى برزت بشكل حادّ بعد مرحلة الاستعمار المباشر هو الذى ساعد على بروز مسألة التراث فى شكل قضية نظرية تتعاظم أهميتها يوما بعد يوم ، فنوع النظرة التى يخصّ بها هذا الغرب المتقدّم اقتصاديا والمهيمن سياسيًا وحضاريا من ناحية ، ونوع التصوّر الذى ترسم به ملامح المستقبل الآتى من ناحية ثانية هما اللذان يحدّدان مختلف مفاهيم التراث وطرق التعامل معه ،

---

(٣٣) هذا موقف السلفيين من التراث بمختلف تنويعاتهم كما يحدده الطيب التيزينى فى ص٧٣ وما بعدها من كتابه « من التراث إلى الثورة » .

(٣٤) هذا هو التعريف الذى يقدّمه أحمد يوسف داود فى ص ٦٣ فى كتابه لغة الشعر دمشق ١٩٨٠ .

ـالنظرة السلفية[٣٥] مثلا برزت لتتأكد من جديد كشكل من أشكال
ـدود الفعل الدفاعية إزاء كل دخيل غاصب وذلك عبر الانغلاق على
لماضى والاكتفاء بالأصول الدينية الأولى فى صيغتها النصّية المعتقدية
ـائنة بمفهوم « الأصل الأول » الأبدىّ رافضة لمفهوم « التطور النوعىّ »
وبالتالى ناظرة إلى الحاضر والمستقبل من خلال الماضى الواحد والثابت ،
معبّرة عن نظرة للعالم معادية لكل تطوّر وتغيير مهما كانت قيمته ،
الشيء الذى يجعلها تلفظ من التراث كل ما يحوى تصّورا للعالم مخالفا
لتصورها[٣٦] على أن بعض السلفيين المعاصرين حاولوا تبرئة ساحة
السلفيين من صيغة الانكفاء إلى الماضى وذلك من خلال تحديد مجال
هذا الانكفاء فى ماينتمى إلى « الثوابت الدينية » لا غير[٣٦] كما دعوا

---

(٣٥) ولعل ابن تيمية هو أبرز ممثل لهذا التوجه بعد أبي الحسن الأشعرى وحامد الغزالى إذ يتمسك بالنصوص ويقف ضد أى اجتهاد يقول فى كتابه ( معارج الوصول . . . ) « والصواب طريقة السلف وذلك أن الاجماع إذ خالفه نصّ ، فلابد أن يكون مع الإجماع نص معروف به أنّ ذلك منسوخ . . » انظر ، ط . تيزينى من التراث إلى الثورة ص ٢٦ وما بعدها .

(٣٦) محمد البهى الدين حسن فى كتابه الفكر الإسلامى الحديث وصلته بالاستعمار الغربى ١٩٦٠ نقلا على ٤ . تيزينى ص ١٠٥ .

(٣٦) يحاول د. محمد عمارة فى كتاب « التراث فى ضوء العقل » ( نشر دار الوحدة ( ١٩٨٠ ) أن يحدد الجانب الإيجابىّ من التوجه السلفى وذلك بتحديده فى كل ما هو دينى فيقول ما يلى :
« لكنهم يرون ـ السلفيّة ـ فى أمور الدين وأصوله وقواعده ، لأنها ثوابت خالدة لا تخضع للتطور فى الزمان ولا المكان ، ولأن العودة إلى أصولها الأولى تعنى رفض ـ البدع ـ والزوائد والخرافات ، وهنا تكون ـ السلفية ـ موقفا مستنيرا ومستقبليا ، فهى تعود فى الثوابت إلى الجوهر والأصل ، كى تنفض عنه غبار البدع والخرافات ، وهذا النوع من ـ السلفية ـ هو الذى نسّميه ـ التجديد ـ فى الدين ، فكل حركات التجديد الدينى كانت ـ سلفية ـ لأنها فى إطار ما لايقبل التطور ولا التغير . . فالعودة للأصل هنا تعنى الكشف عن الطاقات الكامنة كى تفعل فعلها فى التقدم . . وهنا تكون ـ السلفيّة مستقبلية ـ بكل ما وراء هذا المصطلح من مضامين . . ص ١٤٥ .

إلى ضرورة التأكد مما يكن أن ينسب إلى الفكر السلفى ، انطلاقا من التمحيص فى طبيعة هذا السلف[٣٧] .

أما الموقف الآخر من التراث فهو على نقيض السلفية تمثل فى التنكر للتراث ورفضه جملة وتفصيلا واعتباره السبب الأساسى فى وضعية التخلف التى يعيشها العرب[٣٧] وبالتالى لا يكون الخلاص إلا ببتر هذا التراث والتخلص من كلّ محتوياته والتعلق بما أنتجه الغرب فى كل ميادين الإبداع من علوم وتكنولوجيا ونسق حياة ، الشىء الذى أدى إلى تسميتهم بـ « العدميين » أو بـ « اتباع المعاصرة ذات المنحنى العدمى »[٣٨] .

ولعل هذه النظرة الأخيرة لا تختلف عن نظرة « المركزية الأوروبية » .[٣٩] إن لم تكن هذه الأخيرة معينها ، تنطلق المركزية الأوروبية من اعتبار الفكر الأوروبى والحضارة الأوروبية أو البيضاء هى

---

(٣٧) ثم يدعو إلى التثبيت فى تقييم من ينسب من المفكرين إلى السلفين وينادى بضرورة ان يتبين الناقد أىّ سلف يعود إليه هذا المفكر ؟ هل هو السلف الصالح ؟ أم غير الصالح ؟ وما معنى الصالح هنا ؟ ومن وجهة نظر من ؟ وهل هذه ـ السلفية ـ فيما يتعلق بالثوابت الدينية ، فتكون تجديدا وتقدما ؟ أم فيما تستحيل فيه العودة إلى الوراء من أمور الدنيا وسياسة الأمة وتنظيم المجتمعات ؟ ص ١٤٥. التراث فى ضوء العقل ( نفس المعطيات السابقة ) .

(٣٧) أورد ط . تيزينى ما ذهب له سلامة موسى « والواقع أن اقتراح الخط اللاتينى هو وثبة إلى المستقبل لو أننا عملنا به لاستطعنا أن ننقل مصر إلى مقام تركيا التى أغلق عليها هذا الخط أبواب ماضيها وفتح لها أبواب مستقبلها ، حين تصطنع الخط اللاتينى يزول هذا الانفصال النفسى الذى أحدثته هاتان الكلمتان المشؤمتان « شرق وغرب » فلا نتعير من أن نعيش المعيشة العصرية » ص ١٢١ من كتاب « من التراث إلى الثورة » .

(٣٨) من التراث إلى الثورة ط. تيزينى ص ٩٧ وما بعدها .

(٣٩) المرجع السابق ص ١٩١ .

لفكر الوحيد والحضارة الوحيدة وما عداها فـ « جاهلية جهلاء » لذلك حاولت أن تطمس كل ما هو إيجابي وفعال في التراث العربي لإسلامي وسعت إلى أن تبرز هذا الأخير في صورة القاصر على أي عطاء للحضارة الإنسانية فأقصى ما كان ممكنا أن يُعترفَ به للمفكرين لعرب « إنهم كانوا في أحسن الأحوال حافظي التراث الفكري اليوناني وناقليه الى الشعوب الأوربية »[٤٠] ، وهذه النظرة العنصرية العرقية التي وجّهت عمل بعض المستشرقين مثل « فون قرونباوم »[٤١] و« رينان »[٤٢] و« فيندلباند »[٤٣] تتلاقى مع النظرة السلفية في هذه النقطة بالذات رغم العلاقة العدائية التي تبدو بينهما إذ تعتبر هذه الأخيرة كلّ الإسهامات العربية الإسلامية في مختلف ميادين العلم والفسلفة غريبة بل مدسوسة دسّا في جسم هذا التراث ويجب التبرؤ منها لا محالة ، وتتفق النظرة السلفية كذلك مع النظرة العدمية للتراث ، رغم تقابلها في الانتقائية والتعميم فبينما يذهب السلفيون الى اعتبار التراث كله إيجابيا وساميا ومقدسا تتحتم العودة إليه عودة كلية بعد تنقيته من العناصر « الدخيلة » المتمثلة في كل ما هو عقلاني وتطوري نجد التراث حسب النظرة الثانية سلبيا متخلفا بكليته يتحتم رفضه

---

(٤٠) المرجع السابق ص ١٩٧ .
(٤١) أزمة المفكرين العرب لعبد الله العروي .
(٤٢) ص ١٩٧ من ط. تيزيني « من التراث إلى الثورة » .
(٤٣) المرجع السابق ص ٢٠٢ .

رفضا قطعيا وكل ما يمكن أن يوجد فيه من عناصر إيجابية فهو منحدر من مصادر أجنبية كالفارسية واليونانية .

وإلى جانب هاتين النظريتين المختلفتين توجد رؤى أخرى تتأرجح بين المذاهب السابقة محاولة التوفيق بينها حتى وإن كان ما يَرِد فيها من مواقف متناقضا أصلا[٤٤] وتسعى هذه الرؤية إلى تجاهل ما يمثّله التراث من مواقف فتنظر له نظرة تحييدية تتنصّل من أخذ أيِّ موقف منه متذرّعة فى ذلك بالمنهج الأكاديمى[٤٥] ، فتنادى بدراسة التراث لذاته شأن الدرسات والبحوث التى تدور فى المخابر المغلقة والمعقّمة .

وفى مقابل كل النظرات السابقة نشأت رؤية أخرى برزت فى شكل نظرية متكاملة إذ انبنت على نقد كلّ الرؤى السابقة وتقديم « بديل بنّاء »[٤٦] عن طريق د . الطيب التنزينى فى كتاب « من التراث الى الثورة » أو « حول نظرية مقترحة فى التراث العربى » أطلق عليها اسم « الجا لية التاريخية والتراثية »[٤٧] وقد تبنّاها كثير من المفكرين والمثقفين العرب مثل « أحمد يوسف داود » فى كتابه « لغة الشعر »[٤٨] وحسين

---

(٤٤) ط. تيزينى ص ٢٠٥ .
(٤٥) يُمثّلها زكى نجيب محمود انظر ط. تيزينى ص ١٦٦ وما بعدها .
(٤٥) يورد ط. تيزينى اسم عز الدين فودة باعتباره ممثلا لهذا الاتجاه انظر ص ١٧٠ من كتابه المذكور .
(٤٦) ط. تيزينى ص ٢٢ وما بعدها .
(٤٧) نفس المصدر السابق .
(٤٨) نشر وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٠ .

مروّة فى « السمات الثورية فى التراث الأدبى العربى »[٤٩] .

وتنطلق هذه النظرية من اعتبار « التراث العربى الفكرى والحضارى العام» ـ كأىّ تراث آخر ـ اكتسبت بنيته ضمن علاقات اجتماعية طبقية وحضارية عامة لا يشكل نسيجا متجانسا موحدا بل هو بناء حضارىّ متناقض ومتصارع انطلاقا من أنه ينطوى فى أحشائه على اتجاهىْ التقدم والمحافظة . . .[٥٠] كما تطرح علاقة « التاريخ » بـ « التراث » ، فالتاريخ فى منظورها . . هو اللحظة المنقضية بجملة جوانبها المادية والنظرية والفكرية والروحية وهو ضمن هذا الفهم يُشكل « المادة التاريخية » التى يسلط المؤرخ مبضعه عليها فى نطاق نشاطه التاريخى ، أما التراث فهو تلك اللحظة التاريخية فى امتدادها وديناميتها » . .[٥١] ومن هذه الوجهة يبدو الجانب التراثى للتاريخ ، إن صحّ التعبير ، مجسّما فى علاقة الحدث الماضى بلحظة الحاضر وامتداده إلى المستقبل ، وجانب الجدلية يبدو فى النظرة إلى الماضى والحاضر والمستقبل فى علاقة اتصال حركى معقّد يتحدد انطلاقا من الموقع الذى يكون فيه الباحث التراثى والمستخدم للتراث من المجتمع الذى يعيش فيه « ولذلك فإن البحث التراثى يقوم على اختيار الحدث أو الجانب التراثى بهدف دمجه فى جسد اللحظة المعاصرة »[٥٢] وفى

---

(٤٩) مجلة الآداب ص ٧١ آيار ١٩٧٥ .

(٥٠) حسن مروة : « السمات الثورية فى التراث الأدبى العربى » مجلة الآداب ايار ١٩٧٥ .

(٥١) ط. تيزينى ص ٢١٨ .

(٥٢) نفس المرجع السابق ونفس المعطيات .

تصور اللحظة الآتية . . الشيء الذى يجعل عنصر الاختيار فى مستوى التراث أمرا أساسيًا فى هذه النظرية ثم إن ما يحدّد هذا الاختيار إنما هو « مقتضيات وآفاق تلك اللحظة[٥٣] لحظة الحاضر لتصور لحظة المستقبل وهنا يبدو الجانب التوظيفىّ للتاريخ / التراث « أو البعد التراثى للحدث التاريخى ونتاجات التراث الفنية منها والسلوكية والحضارية . . وبالتالى تخرج قضية التراث من كونها قضية الماضى لذاته أو كونها إسقاطاً للماضى على الحاضر إلى كونها قضية الحاضر نفسه من وجهة كونه حركة صيرورة تتفاعل فى داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميا تطورياصاعداً[٥٤] وتصبح مهمة المثقف والمبدع ليس تقديس التراث والتباهى به بل . . « إعادة امتلاكه على أساس من الأدوات المعرفية العلمية المعاصرة ، هذا يعيننا فقط ، على معرفة كيفية تكامل شخصيتنا التاريخية فى الماضى والحاضر والمستقبل وفى صراعنا الراهن مع كل القوى النقيضة لتقدّمنا ، وفى ضوء هذا الامتلاك نستطيع أن نقرر أى تراث نرفض »[٥٥]

فيبدو الانسان العربى حسب هذه النظرية مغتربا عن تراثه اغترابا وَلّدَهُ جهله به وبمكّوناته وانقطاع الصلة به لعدم القدرة على التفريق بين مختلف مظاهره والنظر له بشكل تعميمى فهو إما سلبى يجب رفضه

(٥٣) نفس المرجع ونفس المعطيات .

(٥٤) حسين مروة ، الموقف الأدبي ص ٥ حزيران ١٩٧٥ .

(٥٥) ص ٨٤ أحمد يوسف داود ، لغة الشعر .

والتنكّر له أو إيجابي يجب أن يقدّس تقديسا، فيبدو جليّا أن من بين المهام الأساسية التي تراها هذه النظرية ملقاة على عاتق المثقفين إنما هي « إعادة امتلاكه » وذلك باستجلاء مختلف مظاهره وتحديد مكّوناته الحقيقية وعلاقات هذه المكونات والمظاهر بالقوى الاجتماعية التي ابتدعته من ناحية وبتحريره من مختلف التدخلات والتطويعات التي لحقت به من طرف الطبقات الاجتماعية المهيمنة أو من طرف القوى الاستعمارية من ناحية أخرى ثم التعامل معه من موقع اللحظة الحاضرة ومن موقع الوعي التاريخي ، وتتحدد معالم هذا التعامل حسب هذه النظرية عبر ما أطلق على تسميته بـ « الاستلهام التراثي » أو « التبنّي التاريخي والتراثي »[٥٦] أو « الاسترشاد »[٥٧] ويتطلب الأمر فهما للماضي تاريخيا كان أو نتاجات فكرية مختلفة الأشكال فهما عميقا كما يتطلب تأصلا في الحاضر يتجلى في فهم طبيعة المرحلة التاريخية التي يعيشها الفرد ويحدّدها التيزيني بـ « المرحلة القومية المعاصرة » ، ثم اختيار ما يمكن أن يخدم هذه اللحظة وتلك « المرحلة » . فلا يتعلق الأمر بالتالي بنسخ اللحظات المضيئة الماضية إذ « إنها حدثت في شروط تاريخية غير قابلة للإعادة »[٥٨] ، بقدر ما يتعلق الأمر بتناول الماضي في « نسبيّته في مستوى الأحداث والأفعال والمواقف وكذلك في مستوى

---

(٥٦) ص ٢٧٥ طيب تيزيني .
(٥٧) أحمد يوسف داود ، لغة الشعر .
(٥٨) أحمد يوسف ، نفس المعطيات السابقة .

النتاجات الذهنية ولو أن الاستلهام فى مستواها يبدو أكثر تعقيدا » وخصوصا فى مراحل القمع الفكرى / إذ إنها / « تحمل دلالات رمزية يصعب استنطاقها »[٥٩] .

لكن ما يمكن أن يلاحظ فى المجهود التحليلى والتأليفى الذى اعتمده ط تيزينى لتحديد هذه النقطة التراثية هو أنه يكاد يقتصر فى استشهاداته وتطبيقاته على كل ما هو مكتوب ومدوّن وبالتالى يبدو قد أهمل فى ميدان التطبيق قسما كبيرا من التراث العربى الإسلامى وهو التراث الشعبى الشفوى أو المتجلّى فى غير الكلمة .

ويمكننا أن نستخلص مما تقدّم تحديداً أوليا يتمثل فى أن التراث هو قبل كل شىء ذاكرة جماعية لأمة من الأمم ومن هذه الوجهة فإن له علاقة بالتاريخ بمختلف مكوناته من حيث إنه يتعلق بالماضى ولكنه يتجاوز التاريخ إذ ينسحب على الحدث التاريخى لا فى ماضيته فحسب بل وخاصة فى امتداده فى الحاضر وفى المستقبل .

كما أن تجليات التراث كثيرة ومتنوعة اذ إنها تهمّ كل المنجزات البشرية لأمة أو قومية معيّنة ، هذه المنجزات التى تأخذ صورا وأشكالا كثيرة إذ هى ما بقى من الأحداث التاريخية فى أذهان المنتسبين لهذه الأمة أو تلك وهى الصور التى بقيت فيها لشخصيات تاريخية وأسطورية وهى أشكال ردود الفعل والسلوك إزاء الطبيعة والمجتمع ، لكن هذه

---

(٥٩) ص ٢٧٨ طيب تيزينى .

لكّونات لا تبدو تمثل كلاّ واحدا منسجما إذ فيها المتناقض والمتصارع .

ويتبينّ أن نوع النظرة الى التراث يحوى موقفا منه كما أن فى شكل لتعامل معه موقفا ورؤية للعالم يفرضهما الانتماء الفكرى والطبقى يالتالى فإن الاختلاف فى النظرة التراثية إنّما هو فى حقيقة الأمر اختلاف ى هذه النظرة الى الماضى والحاضر والمستقبل وتجلّياً لها فى آن . ويمكن ناء على ذلك أن تتحدد النظرة التراثية لمن يتعامل مع التراث من خلال :

١ ــ المادة التراثية المنتقاة .

٢ ــ طرق التعامل مع هذه المادة التراثية المنتقاة .

٣ ــ نوعية توظيف هذه المادة التراثية .

فما هى المادة التراثية التى استخدمها عز الدين المدنى فى نصوصه المسرحية ؟ وما طبيعتها ؟ وما هو شكل تعامله معها ؟

ثم ما هى التوظيفات التى عمل على تحقيقها من خلال استخدامه للمادة التراثية تلك ؟ وهل تبدو نظرته التراثية متكاملة وواضحة المعالم ؟ وإن كان الأمر كذلك فما هى منطلقاته الفكرية ؟

## ٢ ـ طبيعة المادة التراثية المنتقاة :

٢ ـ ١ | التاريخ العربى الإسلامى
٢ ـ ٢ | الآثار المكتوبة
٢ ـ ٣ | الأساليب والتعابير

## ـــ ما هى طبيعة المادة التراثية المنتقاة

ـ إن طبيعة المادة التراثية حسب التعريف الذى قدم للتراث تمتاز لتنوع والاختلاف والكثرة فهى تنسحب على كل أنواع المنجزات بشرية والإبداعات الشيء الذى يجعل كل محاولة تصنيف لها تحوى عا من التجوّز والتسامح .

ـ إن ذلك لا يمنع من وضع تصنيفات ـ من منطلق منهجى ـ ماشى مع ما هو متواتر وغالب فى المواد التراثية المستخدمة فى نصوص لذى المسرحية مع الإشارة الى ما هو غائب عنها .

ويمكن أن نُصنف هذه المادة التراثية ـ بناء على ذلك ـ حسب صادرها إلى :

١ ـ التاريخ العربى الإسلامى : أحداثا وشخصيات
٢ ـ آثار مكتوبة
٣ ـ أشكال تعبيرية وأسلوبية

### ١ـ ١ التاريخ العربى الإسلامى :

تتخذ المسرحيات الخمس مادتها من التاريخ العربى الإسلامى سواء

باعتمادها أحداثا تاريخية دارت فى المغرب العربى أو فى المشرق العربى أو باعتمادها شخصيات تاريخية أو فكرية أو باعتمادها فى آن .

### ٢ ـ ١ ـ ١ ـ الأحداث التاريخية :

ـ انتفاضة مخلد بن كيداد بن سعد الله بن مغيث الأباضى النكارى[1] المعروف بـ « صاحب الحمار » ضد الحكم المركزى فى عهد الفاطميين بأفريقية ـ تونس ـ وقد قام صاحب الحمار بجمع بعض القبائل البربرية وخاصة منها قبيلة زناتة لمقاومة الحكم الفاطمى و« ظهر فى الجريد » ع[2] ثم توالت انتصاراته على الجيش الفاطمى ففتح كثيرا من المدن فى شمال البلاد ووسطها . وأهم هذ المدن مدينة القيروان كما قام بحصار مدينة « المهدية » عاصمة الدولة دون أن يصل الى دخولها .

ومات « القائم بأمر الله » سنة ٣٣٤ هـ دون أن ينجح فى إجهاض ثورة صاحب الحمار وخلفه « إسماعيل المنصور » على رأس الدولة الفاطمية وهو الذى استطاع أن يَقضِى على مخلد بن كيداد سنة ٣٣٦ هـ ، وذلك بالاعتماد على القبيلتين البربريتين « صنهاجة » و« كتامة » وبالقضاء عليه إستتبت الأمور إلى الفاطميين ولقد كان مخلد ابن كيداد أحد أئمة الأباضية النُكار فى المغرب[2] ولذلك كان يلقب

---

(١) كتاب البيان المغرب لابن عِذارى المراكشى جـ١ ص٢١٦ ـ ٢١٨ .

(٢) خلاصة تاريخ تونس ح ، ح ، ، عبد الوهاب . ص ٨٤ وما بعدها

(٢) البيان المغرب لابن عذارى المراكشى ج ١ ص٢١٦ ـ ٢١٨

بشيخ المؤمنين ووردت أخباره فى كتاب « البيان المغرب » لابن عذارى المراكشى[٣] وكذلك فى كتاب المؤنس لابن أبى دينار[٤] . ، وكانت الأحداث المذكورة المادة التراثية التى استخدمها المدنى لكتابة مسرحيته ثورة « صاحب الحمار » واعتمد الكاتب أيضا الثورة التى قام بها زنج البصرة بقيادة « على بن محمد » فى ١٥ شوال ٢٢٥ هـ ضد الخلافة العباسية وقد صمدت هذه الثورة[٥] خمس عشرة سنة تقريبا إذ لم يقع القضاء عليها إلا فى حدود سنة ٢٧٠ هـ .

وقد ألحَقَ الزنج خلالها بالجيش العباسى المكون من المرتزقة الأتراك هزائم شنيعة إذ استولوا على مجموعة من البلدان الهامة مثل مدينة « الأبلة » حيث يوجد ميناء تجارى كبير و« عبادان » و« الأهواز » بل ودخلوا مدينة البصرة سنة ٢٥٧ هـ واستباحوها لمدة ثلاثة أيام[٦] انتقاما من أسيادهم السابقين : كبار التجار والإقطاعيين وقاموا ببناء مدينة « المختارة » التى اتخذوها عاصمة لدولتهم التى كانت لها عُملتها الخاصة منذ سنة ٢٦١ هـ كما بنوا مدينتى « المنيعة » و« المنصورة » وقد كان الزنج من الرقيق المستجلبين من السواحل الأفريقية ومن بلاد النوبة مركَّزين فى سباخ البصرة وكانت مهمتهم استصلاح أراضى الإقطاعيين

---

(٣) نفس المعطيات السابقة

(٤) كتاب المؤنس فى أخبار أفريقية وتونس مطبعة الدولة التونسية سنة ١٩٨٦ هـ ص ٥٤ وما بعدها

(٥) «تاريخ الرسل والملوك» للطبرى ، ج ٧ ص ٥٤٣

(٦) الطبرى ٧٤ ص ٥٦٣ ـــ ٦٠٨

وذلك بتجفيف المستنقعات وكسح طبقات الملح المتراكمة عليها المتأتية من حركة المد فى ماء الخليج الفارسى الذى كان يملأ مجارى الأودية والأنهار ، التى تصب فيه ، بالأملاح التى تعلق بأديم الأرض وكان يُعهد إليهم بأعمال فلاحية مضنية فى الواحات وغيرها ، وقد تحدثت كتب التاريخ والأدب عن الحالة السيئة التى كانوا يعيشونها ، سواء فى مستوى التغذية أو المستوى الصحى إذ كانوا مرتَعاً لمختلف الأوبئة زيادة عن العزلة الجنسية ــ فلم تكن معهم أزواجهم ــ وكذلك الغربة النفسية فلم يكن الكثير منهم يعرف اللغة العربية[7] .

أما قائدهم على بن محمد فلم يكن زنجيا مثلهم إذ نسبه المؤرخون[8] إلى مختلف المذاهب المناهضة لأهل السنّة[9] فكان يبدو عَلَوِيًّا من أحفاد على بن أبى طالب مرة وكان يبدو خارجيا من الأزارقة المتطرفين الذين يُبيحون قتل من يخالفهم ، فى حالات أخرى ، وكذلك كان نسبه . وكانت أطوار حياته تكتسى نوعا من الغموض ، فيبدو أنه كان يتكسّب بالشعر وكان يعلِم الصبيان الخط والنحو والنجوم ، لكن ما يبدو تثبتا هو أنه رجل « مغامر » [10] ورجل مناهض للحكم العباسى اذ إنه سبق أن حاول « الاستيلاء على السلطة فى الاحساء »[11] بالبحرين ونجح فى

---

(٧) الطبرى ج ٧ ص ٥٤٦ ــ ٥٦٠

(٨) مثل ابن جرير الطبرى ومنْ نقل عنه «تاريخ الملوك» ج ٧ ص ٥٤٣

(٩) «ثورة الزنج» منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦٠ أحمد العلبى ص ٤٦ وما بعدها

(١٠) احمد العلبى ص ٢١

(١١) احمد العلبى ص ٢٤

مرحلة أولى ثم « تنكر له أهل البحرين فتركهم إلى البادية » ليعود من جديد فى زى « المهدى المنتظر » وقد كون جيشا من الكادحين وأصحاب المهن البائسة لكنه هُزِم بالبحرين من جديد وكوّن أتباعا كثيرين لعبوا دورا كبيرا فى الدعوة له واستنفار زنج البصرة إلى الثورة ضد الخلافة العباسية[١٢]وقد وقعت بالفعل والتفّ حولها الزنج فلم ينته أمرهم إلا بمقتل على بن محمد سنة ٢٧٠ هـ وسقوط مدينتهم « المختارة » على يد « الموفق » أخى المعتمد الخليفة العباسى ــ ولقد تناول الحديث عن الزنج وثورتهم وخاصة عن قائدهم « على بن محمد »[١٣] كثير من المؤرخين فى فترات وأزمنة مختلفة وقد سجّل الطبرى وعلّق على ما حدث فى كتابه « تاريخ الأمم والملوك » ولقد كانت ثورة الزنج حافزة وملهمة لكثير من الكتاب والشعراء الذين تركوا آثارا اهتمت خاصة بحادث اغتصاب البصرة واستباحتها . لقد كانت ثورة الزنج المادة الأساسية التى اعتمدها عز الدين المدنى فى كتابته « لديوان الزنج » ومن بين الأحداث التاريخية الأخرى التى اعتمدها الكاتب ما وقع فى القرن السادس عشر من محاولة سيطرة على البلاد التونسية من طرف البلدان الخارجية سواء منها الإسلامية أو المسيحية الصليبية وخاصة يوم صمود أهل الأرباض بمدينة تونس أمام غزو الاسبان والأتراك[١٤]

---

(١٢) أحمد العلبى ص ٢٦

(١٣) توفى سنة . ٣١ هـ

(١٤) كتاب المؤنس لابن أبى دينار ص ١٥٢ ــ ١٦٩

الذين كانوا يتنازعون البلاد التونسية ، خاصة والسلطان الحسن الحفصى قد طلب الحماية من الاسبان للبقاء على العرش الذى ، أفتكه منه ابنه ذو الميولات التركية ، وقد توصل سكان الأرباض الى إلحاق هزائم بالجيش التركى والاسبانى وصدهما ولو إلى حين عن احتلال مدينة تونس .

وحافظت الذاكرة الشعبية على كثير من الأحداث التى وقعت فى تلك الأيام وتداولها الناس فى شكل نوادر وحكايات . ورد الحديث على مجمل هذه الأحداث فى كتاب « المؤنس » فى أخبار أفريقية وتونس « لابن أبى دينار » ، وكانت هذه المادة محور مسرحية « مولاى السلطان الحسن الحفصى » [15] .

## انتفاضات أخرى وقعت فى العهد العباسى :

إلى جانب ثورة الزنج التى اعتمدها محورا لإحدى مسرحياته يذكر عز الدين المدنى فى مسرحيتين على الأقل من مسرحياته حركات مناهضة للحكم العباسى لكن كإطار خلفى لمحور اهتمامه فيذكر ثورة « بابك » و« الجمهورية البابكية » سواء فى « ديوان الزنج » [16] أو فى « الحلاج » [17] وكذلك « القرامطة » [18] و« حمدان قرمط » إلى جانب

(١٥) ص ١٠٩ من كتاب مولاى السلطان الحفصى

(١٦) الزنج ص ٣٧

(١٧) الحلاج ص ٣٨ ـ ٤٧

(١٨) الزنج ص ٣٣

فأما « بابك الخرمى »[٢١] فهو الذى خلف «جاويذان بن سهل» زعيم الخرمية وقاد إحدى الحركات القوية التى ناهضت الحكم العباسى وأقامت دولة فى «ادربيجان» عمّرت أكثر من (٢٠) سنة ، ولقد تحصن الخرميون بقيادة بابك فى مدينة «البذ» التى أقاموها عاصمة لهم ، وقد تمكن الجيش البابكى اعتمادا على موقع بلادهم الجغرافى وتضاريس أرضها الجبلية زيادة على استماتتهم فى القتال من الوقوف أمام الجيوش العباسية المتعاقبة وهزم الكثير من القوّاد العباسيين بل توصّل بابك إلى أسر أحد أمراء بنى العباس[٢١] ولم تسقط مدينة البذ إلا سنة ٢٢٢ هـ على يد « آشفين » قائد الخليفة المعتصم الذى خلف المأمون على رأس الدولة العباسية وقتل بابك سنة ٢٢٣ هـ بعد أن انتقم منه الخليفة المعتصم .

ولكن موته لم يُنهِ الحركة بل استمرت إلى حدود القرن الثالث وبقى البابكيون ينتظرون عودة المهدى المنتظر الى حدود القرن الخامس[٢٢] .

---

(١٩) الزنج ص٤٢

(٢٠) الحلاج ص ٨٠

(٢١) الطبرى ج ـ٧ ص١٢٢

(٢١) بابك والخرمية ، ص ٩٥ من كتاب هنرى لاووست الانشقاقات فى الإسلام الجزائر ١٩٧٩ (بالفرنسية) عنوانه الأصلى :

Les Schismes dans L'Islam S.N.E.D ALGER-79

(٢٢) دائرة المعارف الإسلامية النشرة القديمة ج : ١ ص ٥٧٧

وأما القرامطة فسمّوا كذلك نسبة الى قائدهم حمدان « قرمط » وهذه لتسمية من لدن أعدائهم « وأصل التسمية يكتنفه الغموض ويدل الفحص المقارن للنصوص أن الجذر « قرمط » يحوى على فكرتى التراص والتضام ، وبالنسبة للانسان يفيد معنى المشى المتقارب الخطي . . وقد تكون كلمة « قرمطى » تعريفا لـ « كرميته » النبطية التى تشير الى الرجل الأحمر العينين[٢٢] ولقد ذهب أدونيس[٢٣] إلى اعتبارها كلمة تفيد معنى « الخبيث فى اللغة النبطية كما تعنى الفلاح أو القروى » .

وهى حركة سياسية دينية ناهضت الحكم العباسى وقد اختلف المؤرخون المعاصرون فى تقييمهم وإن اتفقت أغلب المصادر القديمة على تشويههم وتصويرهم صورة بشعة .

ولكن يبدو أنها من بين الحركات التى برزت فى العهد العباسى وحاولت أن تقف ضد طغيان الإقطاع والاستغلال وقد استفادت من مختلف الحركات الثورية السابقة لها فكان تنظيمها السرى أكثر إحكاما ولقد التفّ حولها الفلاحون الصغار الذين فقدوا أراضيهم نتيجة ثِقل

---

(٢٢) القرامطة ص ١٦٣ لميكال بادى خوب ـ ترجمة وتحقيق حسين زينة دار ابن خلدون سبتمبر ١٩٧٨

(٢٣) أدونيس الثابت والمتحول ص ٦٦ ج ٢

الضرائب ونتيجة نِظام « الالجاء »[٢٤] وكذلك الفقراء من أرباب الصنائع وقد انتصرت الحركة سنة (٣١٦) هـ وتوصلّت إلى بناء دولة فى البحرين وأقامت نظاما اجتماعيا واقتصاديا أطلق عليه اسم « الألفة »[٢٤] وهو نوع من الملكية الجماعية وقد عمل « حمدان قرمط » على إقناع أتباعه بأنه « لا حاجة لهم إلى أموال تكون معهم لأن الأرض بأسرها ستكون لهم دون غيرهم »[٢٥] ويجمع المؤرخون على اعتبار القرامطة حركة تعتمد على نظرية متكاملة ورؤية للعالم ثورية أعطت للدين بعدا ماديا واقتصاديا »[٢٦] كما يتفقون على أهمية الأثر الذى تركته فى الفكر الإسلامى وفى الحركات الاجتماعية الإسلامية بل هناك من ذهب إلى اعتبارها صدرا لنشأة النظام النقابى فى الإسلام[٢٧] ولقد أمكن لهذه الحركة أن تظهر فى شكل دول اختلفت مدتها فى مختلف ولايات الخلافة العباسية .

وكذلك الأمر بالنسبة للصفارية الذين تمكنوا من السيطرة على

---

(٢٤) يتمثل نظام الالجاء فى التجاء صغار الملاك إلى الوزراء لحمايتهم من ظلم الجباة فيسجلون أراضيهم باسم هؤلاء الوزراء (الحركات السرية فى الإسلام) للد . محمود اسماعيل ــ المكتبة المركزية فاس «(بالمغرب) ١٩٧٣ ص ٨٨ انظر كذلك الثابت والمتحول ج (٢) ص (٢٨) لأدونيس دار العودة بيروت ١٩٧٧

(٢٤) أدونيس نفس المعطيات السابقة ص ٦٩

(٢٥) أدونيس نفس المعطيات السابقة ص ٦٨

(٢٧) أدونيس نفس المعطيات السابقة ص ٦٨

(٢٧) الحركات السرية فى الإسلام ص ٦١ ــ محمود إسماعيل ــ

سجستان وخراسان التابعتين للخلافة العباسية في نفس الفترة التي قامت فيها ثورة الزنج وسموا كذلك نسبة لقائدهم « يعقوب الصفار » الذي أصبح سيد فارس وقد وصل أوجَهُ سنة ٢٦٢ هـ الشيء الذي دفع الخليفة العباسي الى محاولة تحييده فعرض عليه ولاية البقاع التي دخلها لكنه رفض ذلك . غير أنه هُزِم على يد الموفق عندما حاول الاستيلاء على بغداد .، وما شاع عن يعقوب الصفار معرفته بفنون الحرب واستماتته في مُحاربته للخلافة العباسية ، لكنّه توفي سنة ٢٦٥ هـ [٢٧] .

أما العّيارون فالواحد منهم عيّار وهو من كان كثير التجوال والتطواف[٢٨] وتوحي الكلمة بفكرة الحياة خارج إطار القوانين والحدود التي تنظم المجتمع وقد ذهب كلود كاهين[٢٨] إلى اعتبارهم تنظيما مدينيا لا وجود له في الأرياف والبوادي بل أكّد على أنه يكاد يكون خاصا بمدينة بغداد . ويبدو أّن العّيارين ينتمون في أغلبيتهم الى طبقة العبيد والمستضعفين أو إلى طبقة العاملين في غير الحرف والصنائع النبيلة وكثيرا ما يكونون من بين الفارّين من السجن أو الخارجين منه وذلك ما جعلهم يعملون في الخفاء لكنهم لا يتوانون في الإعلان عن تنظيمهم

---

(٢٧) المورد في الادب والحضارة ص ٢٦٩ منشورات المركز القومي البيداغوجي تونس

(٢٨) الحركات الشعبية ونزوع سكان المدن إلى الاستقلال «لكلود كاهين» ص ٢٣٣ — ٢٦٥ من العدد المزدوج ٢٥ - ٢٦ الصادر سنة ١٩٥٣ من مجلة «أرابيكا» وهو مقال صادر باللغة الفرنسية وهذا عنوانه الأصلي :

Claude Cahen, Mouvements Populaires Autonomisme Urbain Arabica 1953 N 2526 P.E 733265.

والتحرك فى وضح النهار كلّما ضعفت سلطة الحكام مقتحمين أحياء الأغنياء ومجبرين التجّارَ على دفع ضريبة مقابل حماية محلّاتهم من النّهب وكثيرا ما تصبح لقوادهم ورؤسائهم مكانة مرموقة فى الأحياء التى يسكنونها فيصبحون بمثابة أشراف الحى وحكّامه[٢٨] . وكثيرا ما يحظى العيّارون بتعاطف شعبى مردّه تعهّدهم بعدم سرقة الفقراء وضعاف الحال بل ويمد يد المعونة إليهم . ولعلّ هذا ما يُعطى لأعمالهم صبغة طبقية لكّنها تبقى بداثية غير متبلورة فمن الصّعب أن نقف للعيارين على توجّه سياسى واضح أو على انتماء لحزب من الأحزاب السياسية بصورة بينة ولكن ما هو أكيد هو أن الذى يجمع بين العيارين إنما هو سعيُهم الى فرض وجودهم على مجتمع نفاهم ورفضهم[٢٨] .

## ٢ ـ ١ ـ ٢ الشخصيات :

لقد انتقى عز الدين المدنى رجلين لا يمكن اعتبارهما نكرتيْن بحكم ما تركاه من آثار وما عاشاه من معاناه لأفكارهما وهما الحلاج و أبو العلاء المعرى .

الحلاج : أما الحلاج[٢٩] فهو أبو المغيث الحسين بن منصور ولد سنة ٢٢٤ هـ بطور وتوفى سنة ٣٠٩ هـ لكن شخصيّته تجاوزت حجم

---

(٢٨) ص ٢٤٧ المقال السابق الذكر (نفس المعطيات)

(٢٩) تاريخ الفلسفة الإسلامية لهنرى كوربان ٦٤ .

Historie la Philosophie Islamique de Henri

المتصوف العادى لتكتسب صورا أسطورية تتلوّن فى أذهان الأجيال وتكتسب أشكالا مختلفة ولّدت حكايات وأساطير ولعل ذلك ناتج عمّا عرفته حياته من حركة دائبة واندفاع غريب أدى فى نهاية الأمر الى الحكم بقتله وصلبه تاركا ردود فعل متناقضة ومواقف متضاربة فبعد أن تتلمذ على أكبر متصوفى عصره : أبى القاسم بن محمد بن الجنيد ( ت ٢٩٧ ) ولبس خرقة التصوّف عاد بعد أربع سنوات لينزع الخرقة معلنا هتكه للتقية والأسرار الصوفية ومُقِرّا تَرك الانزواء للالتحام بالعامة قصد تعليمها ودعوتها إلى الحياة الروحية الداخلية دون اعتبار الطقوس والقوانين الدينية المتفق عليها داعيا الناس فى وضح النهار وفى الأسواق والشوارع إلى حب الله والوحدة فيه معتبرا ذلك فى متناول كل الناس وليس وقْفا على المتصوفين وقد أطلق عليه فى هذه الأثناء اسم « حلاج الأسرار » وبعد حجته الثالثة استقر فى بغداد يصلّى أمام رسم لِلْكعبة رسمه فى منزله معبّرا عن عدم الحاجة الى السفر الى الكعبة الحقيقية(٣١) وما كان لتصرفه هذا أن يَلْقَى قبولا من طرف السلطة السياسية المجسمة فى الخلافة ولا السلطة الدينية المتمثلة فى مختلف أئمة المذاهب الدينية ولا السلطة الصوفية المتمثلة فى شيوخ التصوف الشىء الذى

---

(٣٠) تاريخ الفلسفة الاسلامية لهنرى كوربان

(٣١) دائرة المعارف الإسلامية الطبعة الجديدة الجزء الثالث ص ١٠٢ ــ ١٠٦ مقال «الحلاج» لوى ماسينيون

E.L.T: III Louis Massignion «AL HALLAJ»

أدى إلى توريطه فى أكثر من مسألة سياسية نتيجة تعاطف الجماهير معه وكثرة رحلاته فرمى بالكفر نتيجة تجاوزه للطقوس الدينية المتعارفة والمتفق عليها ونتيجة تحديه للنبوة ودعوته الجاهرة للحلول فى الله فحوكم مرة أولى وأودع السجن لمدة تسع سنوات قضاها فى بث الدعوة بين مساجين الحق العام وفى كتابه « **طاسين الأزل** » الذى خصصه للتأمل فى حالة إبليس « **هذا الموحد العاصى** »[٣١] .

وحوكم من جديد بعد سقوط الوزير ابن عيسى الذى كان متسامحا مع « **الحلاج** » وقضى عليه بالموت يوم ٢٦ مارس ٩٢٢ ولم يأت قرار قتله إلاّ ليلاً الشيء الذى أدّى الى إرجاء قتله إلى اليوم الموالى ، وقد قام المناوئون له بمظاهرات فى بغداد نادوا فيها بإباحة دمه ودم أنصاره لكنه قضى الليلة كاملةً يصلى ويدعو إلى الشهداء ويتصور عودته وبعثه من جديد وقد دوّنت صلواته هذه فى « **أخبار الحلاج** »[٣٢] .

وقد ذهب « **لوى ما سينيون** »[٣٣] الذى اهتم بسيرة الحلاج وتحليل فكره وجمع آثاره والبحث فيها إلى تفسير محاكمة الحلاج وإدانته بأن ذلك كان نتيجة الحرج الذى وضع فيه الحلاج رجال السلطة السياسية من جرّاء إقبال الناس عليه فكأنه أصبح يمثل سلطة توازى السُّلَط الأخرى مجتمعة ، ولذلك وجدوا له من التعلاّت ما أمكن بها القضاء

---

(٣٢) ص ١٠٣ نفس المعطيات

(٣٣) ص ١٠٢ نفس المعطيات

عليه وقد تناقل الناس سيرة حياة الرجل بطرق مختلفة وخلّدوها فى أشكال من الأخبار والحكايات والأساطير(٣٤) .

## أبو العلاء المعرى :

كانت ترجمة حياة أبي العلاء منبعا اعتمده الكاتب فى مسرحية الغفران :

ساعد : من أنت

أبو العلاء : أنا أبو العلاء بن أحمد

مسعد : ابن من ؟

أبو العلاء : ابن عبد الله بن سليمان

ساعد : اللقب ؟

أبو العلاء : المعرى

مسعد : مكان الولادة

أبو العلاء : معرة النعمان

ساعد : متى ولدت ؟ ومتى مت ؟

أبو العلاء : ولدت يوم الجمعة قبل مغيب الشمس لسبع وعشرين

---

(٣٤) لوى ماسينيون

L. Massignon La passion de Hallaj T: II «La survie Hallaj» Ed. Gallimard 1975.

خلت من ربيع الأول لسنة ٣٦٣ هـ . . ومت يوم الجمعة الثانى من ربيع الأول سنة ٤٤٩ هـ[٣٥] .

والفترة التى اهتم بها المدنى فى ( الغفران ) هذه فترة استقراره « بمعرة النعمان » بعد أن ترك بغداد وترك تطلعه إلى أن يصبح شاعرا مداحا أسوة بالمتنبى ، وفترة استقراره هى فترة نضج أبى العلاء الفنى والفكرى وهى فترة عطائه الأكبر[٣٦] وأهم حدث اهتم به « المدنى » ووظفه فى مسرحية « الغفران » هو ما أورده ياقوت الحموى فى كتاب « إرشاد الأريب »[٣٧] من أن أعيان « معرة النعمان » لجأوا إلى أبى العلاء المعرى . عندما حاصر مدينتهم « صالح بن مرداس » وضيّق عليهم الخناق ولم يقووا على مدافعته فطلبوا منه التفاوض معه ، وقد خرج المعرى إليه رغم حياة الانعزال التى اختارها لنفسه فاستجاب « صالح بن مرداس » لشفاعته إجلالا له وتقديرا لمكانته .

## ٢ ـ ٢ الآثار :

لقد اعتمد عز الدين المدنى بعض الآثار المكتوبة مادة تراثية ويمكن تصنيف هذه الآثار إلى آثار تاريخية وأخرى أدبية وثالثة دينية .

---

(٣٥) الغفران ص ٤٢ ـ ٤٣

(٣٦) مقال أبو العلاء لـ نيكلسفون ص ٧٧ دائرة المعارف الإسلامية E.I. Ancienne Ed.T: I

(٣٧) الغفران ص ٨١ ـ ٨٢ رشاد الأريب لياقوت الحموى تحقيق مارقوليت ج ١ ص ١٦٢ ـ ١٦٣ ـ ٢١٥ ـ ٢١٥

## ٢ ـ ٢ ـ ١ الآثار التاريخية :

إن كان الحدث التاريخي ومعالم الشخصيات التاريخية الواردة فى هذه الكتب تمثل مادة تراثية فإن ما ورد فى كتاب التاريخ نفسه من تعابير وطرق ومنهج ربط للأحداث وضبط للتواريخ كان بدوره مادة تراثية تعامل معها عز الدين المدنى فى مسرحياته أشكالا من التعامل كما وظفها أنواعا من التوظيفات[٣٨] ولعل أهم هذه الآثار التاريخية « **تاريخ الأمم والملوك** » لابن أبى جرير الطبرى فقد أورد عز الدين المدنى على لسان الطبرى نفسه فقرات مأخوذة من الكتاب أو استوحت أسلوبها منه فى الطورين الأول والثانى من الركح الثالث من ديوان الزنج وكان موضوع أغلب هذه الفقرات ذكر أحداث تاريخية تهم ثورة الزنج ، أو تتعلق بأحداث وقعت فى فترتها : « أيها الناس انصتوا يرحمكم الله ، كان خروج صاحب الزنج يوم الأربعاء لأربع بقين من شهر رمضان سنة خمس وخمسين ومائتين وقتل يوم السبت لليلتين خلتا من صفر سنة سـ أربع ومائتين . فكانت أيامه من لدن خرج إلى اليوم الذى قتل فيه أربعة عشرة سنة وأربعة أشهر وستة أيام »[٣٩] .

« وأزمع الخبيث فى شوال فى هذه السنة على جمع أصحابه للهجوم على أهل البصرة »[٤٠] .

---

(٣٨) ابو جعفر بن محمد بن جرير «تاريخ الأمم والملوك» ج ٧ ـ ٨ المكتبة التجارية القاهرة ١٩٣٩

(٣٩) الزنج ص ١٠٢

(٤٠) الزنج ص ١٠٣

« ولما كان يوم الجمعة لثلاث عشرة بقين من شوال من هذه السنة أغارت خيل الخائن على البصرة صباحا . . . » .

« . . . . ثم دخلت سنة ستين ومائتين باليمن والسعد والعافية على الخليفة المعتمد على الله . . . »

« . . . فى هذه السنة اشتد الغلاء فى عاصمة بلاد الإسلام . . . »[٤١] .

## ٢ ـ ٢ ـ ٢ الآثار الأدبية :

لقد انتقى عز الدين المدنى منها نصوصا مختلفة استعملها بدرجات متفاوتة فى كتابة المسرحية ووظّفها توظيفات متنوعة ، فمنها ما كان مربوطا بالأحداث أو الشخصيات المعتمدة فى المسرحيات من ذلك ما ورد فى ديوان الزنج من قصائد شعرية قيلت فى « ثورة الزنج » وخاصة رثاء البصرة ، عند دخول زنج « على بن محمد » لها واستباحتها ، على لسان الشعراء المعاصرين لها ، مثل « ميمية » ابن الرومى و « لامية » يحيى بن خالد أو ما كان مصوّرا للوضع الاجتماعى فى تلك الفترة مثل « وعضية » أبو العتاهية ، ومنها ما كان أحد المحاور الأساسية لعمل مسرحى مثل ما كان الأمر بالنسبة لمرحلة الرحلة[٤٢] فى

---

(٤١) الزنج ص١٠٦

(٤٢) رسالة الغفران تحقيق عائشة عبد الرحمن دار المعارف ط ٥ ص ٦٩ ص ٢٤٨ ، ٢٦٢

« رسالة الغفران » التى كانت عبارة عن استطراد داخل إجابته على رسالة على بن منصور الحلبى المشهور « بابن القارح » تخيّل فيها مراسله فى العالم الآخر فصور عوالمه تصويرا لا يخلو من الخيال وقد اعتمد المدنى هذا الأثر فى كتابة مسرحية الغفران إلى جوانب مواد تراثية أخرى .

## ٢ ـ ٢ ـ ٣ الآثار الدينية :

إذا كان القرآن والكتب السماوية الأخرى منبعا تراثيا لبعض الكتاب المسرحيين مثل توفيق الحكيم فى « أهل الكهف » و « سليمان الحكيم » أو على سالم فى مسرحيته « عملية نوح . . . » فقد قصر عز الدين المدنى التجاءه إليه على اعتماد بعض آياته التى أوردها على لسان شخصيات مسرحياته استشهادا برأى أو تبريراً لموقف أو دعاء[٤٣] لكن عز الدين المدنى وجد فى كتاب « دقائق الأخبار الكبير فى ذكر الجنة والنار »[٤٤] للإمام « عبد الرحيم بن أحمد القاضى » مادة تراثية اعتمدها فى مسرحية الغفران ـ إلى جانب ترجمة حياة المعرى ورسالة الغفران ـ والكتاب عبارة عن رواية لبعض الأساطير الدينية الإسلامية التى تناولت مسألة خلق العالم وخلق الكائنات وخلق الأمم والأديان وقد لعب الخيال الشعبى دوره فى تصوير بعض التجليات الصوفية ، وفى تأويل مظاهر حياة الكائنات وفنائها : « ذكر فى كتاب السلوك عن مقاتل سليمان أن

---

(٤٣) ثورة صاحب الحمار ، ص ١٥

(٤٤) وضع بهامشه كتاب «الدرر الحسان فى البعث ونعيم الجنان للسيوط» طبع على نفقة الشركة المغربية للكتب العربية ـ فارس مطبعة الشريف (دار الكتب العربية) تونس ـ بدون تاريخ

ملك الموت كان له سرير فى السماء السابعة ويقال فى الرابعة خلقه الله من نور وله سبعون ألف قائمة وله أربعة آلاف جناح مملوء جميع جسده بالعيون والألسن ، وليس أحد من الخلق من الآدميين والطيور وكل ذى روح إلّا وله فى جسده وجه وعين ويد وأذن بعدد كل إنسان يأخذ بتلك اليد الروح وتنظر بالوجه الذى يحاذيه ولذلك يقبض روح المخلوقين فى كل مكانٍ فإذا ماتت نفسٌ فى الدنيا بأسرها فى جنب ملك الموت كخوان قد وضع بين يدى رجل ليأكل من ما شاء . . . »[٤٥] ولا يبدو صاحب هذا الكتاب معروفا ولعله « عبد الرحيم بن أحمد بن مجون بن محمد القنائى » الوارد ذكره فى كتاب الأعلام وهو من أكبر النساك مغربى الأصل مولود فى قنا ( صعيد مصر ) له مقالات فى التوحيد وأحوالاً غريبة . . . توفى سنة ٥٩٢ . . . »[٤٦] .

## ٢ ـ ٣ أشكال تعبيرية وأسلوبية :

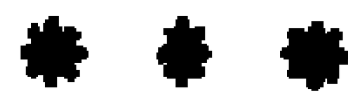
اعتمد عز الدين المدنى من بين المواد التراثية بعض الأساليب التعبيرية المنتمية لفنون الإنشاء فضمن بعض المواد التاريخية والأدبية فى بعض آثاره المسرحية ، فأورد على لسان بعض شخوص مسرحياته أشعارا أو فقرات من النثر استشهادا أو استدلالا كما اعتمد بعض الأساليب التعبيرية كفنية من فنيات الكتابة ونجد لذلك أمثلة فى

(٤٥) دقائق الأخبار الكبير ص ٥ ـ ٦

(٤٦) كتاب الأعلام ج : ٤ ص ١١٨

مسرحية الغفران[٤٧] وديوان الزنج[٤٨] والحلاج[٤٩] كما أشار إلى « الاستطراد » فى غضون مسرحية « ديوان الزنج »[٥٠] باعتبارها فنية متميزة من فنيات الكتابة العربية ، وكذلك الأمر بالنسبة للانتحال الذى يشير إليه فى هامش نص مسرحية « مولاى السلطان الحسن الحفصى »[٥١] .

وإلى جانب أساليب التعبير الإنشائية اعتمد المدنى بعض التراكيب والقوالب الجاهزة والارتكازات اللفظية فى تمييز ملامح بعض شخصياته ويظهر ذلك واضحا بصفة بيّنة خاصة فى مسرحية الغفران[٥٢] .



إن البيّن من خلال عرض المادة التراثية المستخدمة هو غياب مصدر من مصادر التراث وهو المأثور القولى فإذا ما استثنينا ما ورد فى مسرحية « مولاى السلطان الحسن الحفصى » من بعض الحكايات التى حافظت عليها االذاكرة الشعبية كحكاية « قنديل باب منارة »[٥٣] التى تروى

---

(٤٧) الغفران ص ٢٦ ــ ص ــ٣١

(٤٨) الزنج ص ٩٤ ــ ٩٩ ــ ١٠٥ ــ ١٠٩

(٤٩) الحلاج ص ٧٣

(٥٠) الزنج ص٢٩ ــ ٥٤

(٥١) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ٢٩

(٥٢) صاحب الكلام : والتاريخ يعيد نفسه كما قال القدامى رحمهم الله ، وهكذا دواليك الخ . .
رحم الله المصنف الصبر حيلة من لا حيلة له وإن الصبر مفتاح الفرج ، (الغفران) ص ٣٣

(٥٣) مولاى الحسن الحفصى ص ٥١

حكاية التاجر الذى وجد نفسه يلتمس من السلطان أن يعوض قنديل « باب منارة » بقنديل أحسن منه يضيء السابلة ويجنب من يمر تحته خطر التعثر والوقوع بدلا أن يعرض على السلطان مطالب سكان الأرباض ، أو حكاية « الفيل »[٥٤] التى كانت مخرجا للوضع الحرج الذى وجد الإمام نفسه فيه وهو بين يدى السلطان مُفوَّضا من طرف سكان الارباض لتقديم مطالبهم ، أو حكاية « قتة المعدنوس »[٥٥] التى تدور أحداثها وقت سيطرة الاسبان على البلاد التونسية وتُصور الظروف التى كان يعيشها سكان الأرباض بعد القرار القاضى بحظر كل الأسلحة والأدوات القاطعة على سكان مدينة تونس بما فى ذلك سكاكين المطابخ الشيء الذى أدى بسكان الحى إلى استعمال سكّين واحد لقضاء مآربهم . . .

إذا استثنينا هذه الحكايات الثلاث فإننا نكاد نجزم كل الجزم بغياب المأثور القولى عن المادة التراثية المعتمدة ، ثم إذا نظرنا فى « المكتوب » الغالب نلاحظ نُدرة الآثار الإنشائية إذ لم يبحث عز الدين المدنى عن استخدام الملاحم والقصص الشعبية والخيالية ولا عن الانطلاق من أخبار العرب ونوادرهم شأن الكثير من المسرحيين العرب ، فلا نجد صدى ، « لألف ليلة وليلة » ولا أثرا لكليلة ودمنة ولا حضورا لسيرة

---

(٥٤) مولاى الحسن الحفصى ص ٣٠ ــ ٥٥

(٥٥) مولاى الحسن الحفصى ص ٩٥

عنترة أو السيرة الهلالية أو غيرها ، فمسرحية واحدة من مسرحياته الخمس وهى « الغفران » اعتمد فى كتابتها قسما من أثر إنشائى اعتمادا جزئيا إذ ربط الكاتب ذلك بترجمة حياة صاحب الأثر وبظروف من يتاسمه الحالة من مفكرى عصره زيادة على مواد تراثية أخرى فى حين نجد أن المادة التراثية الغالبة والأكثر تواترا فى آثار المدنى هى المادة التاريخية المكتوبة سواء أكانت مجسّمة فى أحداث أو فى شخصيات ، أو بقيّة المصادر التراثية الأخرى فلا تمثّل إلا عناصر مكمّلة أو روافد فرعية لهذه المادة التراثية الغالبة .

وإذا نظرنا إلى هذه الأحداث وإلى هذه الشخصيات تبيّنت لنا مجموعة من القواسم المشتركة تجمع بينها :

أولها : أنها تعبير عن عدم الرضى على الوضع السائد ورفض للأمر الواقع .

ثانيها : أنها محاولة لتغيير هذا الوضع وعمل على قلب ما هو سائد من العلاقات بشكل عنيف .

ثالثها : انتفاضة على الحكم المركزى قام بها مضطهدون مسحوقون أو مهمشون لا يعترف لهم بأية مكانة .

رابعها : أنها تمرّ بفترة انتصار وتحقيق للآمال ثم تؤول إلى خيبة الأمل والاندثار .

## جدول رقم ١

| المسرحية : | المادة التراثية |
| --- | --- |
| ثورة صاحب الحمار | انتفاضة بعض قبائل البربر ضد الحاكم الفاطمى فى أفريقية |
| ثورة الزنج | انتفاضة الزنج فى سباخ البصرة ضد الخلافة العباسية |
| الحلاج | انتفاضة صوفى ضدّ السلطة ومواالاللأنتفاضات الأخرى |
| الغفران | ـ حياة المعرى وأخباره<br>ـ رسالة الغفران<br>ـ دقائق الأخبار |
| مـولاى السلطان الحسن الحفصى | انتفاضة سكان الارباض ضد الحكم الحفصى وضد غزو الأتراك والاسبان . |

خامسها : لم يُنْصفها المؤرخون إذ عملوا على تشويهها تشويها بعيدا عن كل براءة .

فثورة الزنج كانت ثورة مستضعفين طالما امتصهم إقطاعيو العصر العباسى وتجاره وطالما عوملوا معاملة الحيوانات فحرموا من أبسط حاجيات الإنسان .

وثورة الزنج كانت عنيفة غاية العنف ضد الحكم المركزى وضد كل من يمثل هذا الحكم المركزى من طبقات سائدة ومؤسسات ومدن وسكان(٥٦) .

وثورة الزنج مرت إلى مرحلة البناء وتحقيق الآمال وتغيير الأوضاع فتحرَّر العبيد وانتقموا من أسيادهم وبنيت المدن لكنها خذلت بعد خمس عشرة سنة من الصمود .

وأخبار ثورة الزنج لم تصل إلا عبر مصادر مناهضة لها لا تخفى عداءها الطبقى والعرقى ولا تتحرَّج فى لعنة صاحبها وشتم أتباعه فيكفى أن نطالع ما ورد فى « تاريخ الملوك » للطبرى أو فى كتاب

---

(٥٦) ثورة الزنج ـ أحمد العلبى ص ٥٤ ومابعدها .

المسعودى أو فى آثار من أخذ عنهما من المؤرخين المتأخرين لنلمس بوضوح إجماعهم على هذا المسلك(٥٧) .

وكذلك كانت ثورة بابك التى ذكرها المذنى باعتبارها تنويعة لثورة الزنج وكذلك الثورة القرمطية التى سعت إلى «هدم المجتمع العباسى وبناء مجتمع الفقراء والاشتراكية»(٥٨) .

أما ثورة صاحب الحمار فلا تبدو مختلفة فى سماتها الأساسية وإن اختلفت فى ظروفها إذ كانت عنيفة غاية العنف ضد حكم الفاطميين المركزى وكانت انتفاضةً للأعراب ضد الحواضروكان مآلها هى الأُخرى السقوط والاندثار بعد مرحلة الفوز والانتصار ولم تنج هى الأُخرى من تشويه المؤرخين ومن تحاملهم على قائدها ولعنته ورميه بالخبث وامتعاضهم من اتباعه»(٥٩) .

وكذلك كان الأَمر بالنسبة إلى وقوف سكان أرباض مدينة تونس الذين أظهروا من القدرة على مواجهة العَنف ما لم يكن متصوَّرا منهم

---

(٥٧) يَصِفُ الدكتور محمود إسماعيل فى كتابه الحركات فى الإسلام ص ٣٢ ومابعدها عداء المؤرخين لكل الحركات الثورية

(٥٨) أدونيس الثابت والمتحول ص ٢١١ ج

(٥٩) كتاب المؤنس لابن دينار : خالط أبو يزيد جماعة من النُكّار فتعلّم مذهبهم الخبيث ص ٥٤ ــ

فلقد حققوا بدورهم انتصارا على الحكم المركزى وعلى القوى الأجنبية الغازية الموالية لكل من السلطان «الحسن الحفصى ولابنه حميدة» .

أما ثورة الحلاج فهى أولا ثورة الصوفى على «تشيّوء» الحقيقة فى مؤسسات وتقاليد وتشريعات ، وتحولها بالتالى إلى «حَرف ميت»[٦٠] وهى ثورة على السلطة الدينية وتجاوز لها وهى ثورة على العقل وعلى النقل معا وهى بحث عن طريق جديدة مختلفة فى قطيعة مع ما هو سائد سواء كان ذلك شريعة أو عقلا وهى تعتمد على «الذّوق» وهو الكشف المباشر الذى يتمّ عبر حال تتلبّس الصوفى فتبدّل صفاته ، وتقوده فى حركة تتجاوز الشريعة إلى الحقيقة متجهة نحو الكشف عن الله ، جوهر العالم والفناء فيه ، «فالحقيقة لم تعد حسية أو عقلية وليست نقلية ــ شرعية وإنما هى إلهامية ذوقية» ، وثورة الصوفية تبدو فى تجاوز الظاهر الى الباطن عبر «السفر من العالم إلى الله» وعبر «تبدّل فى الصفات وتحول داخلى يهيّئان النفس ويمكنانها من رؤية الله والاتصال به» فلا تبقى للطقوس الدينية المتعارفة قيمتها إذا قورنت بحالة «الوجد» التى يعيشها الصوفى فى ذاته إلى الله أو بالشطح الذى هو «كشف عن تجربة الوحدة مع الله»[٦١] .

---

(٦٠) أودنيس ، الثابت والمتحول ، كتاب النلس ص ٩١ دار العودة بيروت ١٩٧٧
(٦١) أودنيس «الثابت والمتحول» الكتاب الثانى ص ٩٦

ومن هنا تبدو «الصوفية» ثورة من حيث هى رفض للدين كمؤسسة سلطوية وتجاوز لها وإن كان هذا أمر الصوفية والمتصوفين فإن الحلاج عاش ثورة ثانية إذ إنه لم يخف ما أخفاه المتصوفون الآخرون وإنما كشف السر وهتك التقية هذين المبدأين الأساسيين عند المتصوفين بل ومزق «المرقعة / الرمز» وقام بثورته هو فأنزل تجربته إلى الشارع وإلى السوق وعمل على وضع ما يصل له من معاناة وتجربة تحت تصرف الناس كل الناس مبشرا بعالم آخر ولم يكتف «الحلاج» بالدعوة إلى التغيير بل وعمل عملا ماديا على تغيير الوضع القائم فى رحلاته وسياحاته عبر نواحى الخلافة العباسية فجمع جماهير المقهورين والحائرين من حوله ومن هنا بات يمثل خطرا حقيقيًا على المؤسسات القائمة وبالتالى على الوضع القائم مما جعله فى نظر السلطات فى مقام بقيّة الانتفاضات الأخرى ، يتطلب مواجهة لاتقل دَرَجة العنف فيها عما قوبلت به مختلف الثورات الاجتماعية التى تمت فى نفس الفترة .

إن تظافر هذه القواسم المشتركة فى المادة التراثية المختارة لا يبدو محض صدفة بل كان مقياسا للانتقاء نابعاً عن اختيار واع ، فلقد امتازت هذه المادة التراثية بتوفر عناصر درامية مكثّفة توفر فيها التقابل والصراع وتواجد فيها الفعل والحركة وتظافر فيها ثقل وزن الشخوص بسماتهم الواقعية ورصيدهم التاريخى مضافا إلى ذلك كُلّه تعقيد أحوالهم وتشابُك علاقاتهم ومِصداقية ممارستهم ومعاناتهم وهذا العنصر بالذات هو الذى يفسر انصراف عز الدين المدنى عن الآثار الإنشائية

من قصص وأساطير وعن شخصياتها التى مهما كانت قريبة من واقع الإنسان وتصوراته فإنها تبقى «خيالية ومختلفة» ليس لها مصداقية الشخصية التاريخية ولا قدرتها على إقناع القارىء أو المتفرج .

لكن الأهم يبدو فى السمة التى تمتاز بها هذه المادة التراثية فهى تعبير عن كل ما له علاقة بالتغير فى مواجهته لقوى المحافظة وهى تجسيم لعناصر «التحوّل» فى صراعها مع عناصر «الثّبات» الجاثم سواء كان ذلك فى المستوى الاجتماعى والسياسى المتمثل فى تغير علاقات الإنتاج القائمة وأشكال الملكية أو فى الوقوف ضد أشكال الحكم والدولة الحامية لطبقة المنتفعين من هذه العلاقات القائمة أو فى المستوى الفكرى والأيدلوجى المتمثّل فى تعبير الرؤى للعالم بشكل لا يُبَرَّرُ معه الاستغلال ولا يُشرَّع به التسلط بل تُقوَّض معه المؤسسات الفكرية والثقافية المدعُمة للأمر الواقع .

فهل يبدو هذا الانتقاء نابعا عن إيمان الكاتب بقضية المستضعَفين والمهمَّشين ؟ وعن عداء لأشكال التسلط والقهر ؟ أم هو التطلع إلى إقامة الدليل على وجه آخر للتراث العربى الإسلامى مختلف عما درج السائد من الكتب على ترويجه ؟

إن كان للانتقاء قيمة هامة فى تحديد النظرة التراثية فإنه غير كاف وحده بل تتوجّبُ معرفة طريقة التعامل مع المادة المنتقاة ونوعية التوظيف الذى استخدمت من أجله .

## ٣ـ طبيعة التعامل مع المادة التراثية :

٣ ـ ١ | فنية التزامن

٣ . ٢ | فنية التركيب / البناء

## ٣ـ طبيعة التعامل مع التراث :

إذا كان على الباحث التراثى مهمّة الكشف عن مظاهره والتعرّف على مواده وتفسير ظواهره والبحث عن مختلف العلاقات التى تربط بين مختلف تجلّياته ونوع السبب الذى يصله بمحيطه فإنّ مهمة المُبْدِع الذى يستلهم التراث فى إبداعه مهمة أخرى إذ إن عليه بعد أن يتقبّل المادة التراثية ويتفهّمها أن يصوغها صياغة فنّية تتماشى وحساسيّته ومشاغله وهمومه الآنية منها وغير الآنية كما تتماشى ومسلتزمات التعبير الفنى الذى اختاره ، على أن ذلك لايمنع أن تكون للمبدع الفنىّ نِظرة تراثية تتحدّد سماتها من خلال طريقة التعامل التى يرتضيها ونوع المعالجة التى يخصّها بها .

وطبيعىّ أن يقع تطويع المادة التراثية من طرف المبدع ، لكن هذا التطويع قد يؤدّى إلى تشويهها وتعْميتها كما قد يؤدّى إلى إثرائها وتعميق مكوّناتها ومضاعفة أبعادها ، كل ذلك مرتبط بنظرة ذلك المبدع التراثية وبدرجة تَمَلُّكه بأدوات صنعته وبدرجة وعيِه بموقعه من الآخرين فكيف كان تعامل عز الدين المدنى مع المادة التراثية التى انتقاها ؟

يورد هذا الكاتب فى (الطور الأول من الركح الثانى) فى مسرحية «الزنبج» مجموعة من التساؤلات تخص حقيقة المسرح ومختلف ميزاته ويتساءل[1] :

«هل يمكن للمسرح أن يعيد كتابة :

ــ كليلة ودمنة فيكون دبشليم هو الفيلسوف وبيدبا هو الملك ، وابن المقفع هو المنصور والمنصور هو ابن المقفع ؟

ــ عطيل ، فيكون الإطار الجغرافى والواقع التاريخى لهذه المسرحية الرقعة الحضارية المختلفة ؟

ــ (القصر) فيكون القصر نفسه برجا يجسم التقدم ؟

ــ «اشيل والسلحفاة مع فسخ المسافة» ؟

ــ الرحلة الثامنة للسندباد البحرى التى لم يحفظها راوى «ألف ليلة وليلة» ؟

ــ رسالة الغفران ، فيكون أبو العلاء إلى جانب بشار ، والسليك وأبى الشمقمق ؟

ومن خلال هذه المقترحات يبدو جليا ميل الكاتب إلى التصرف فى المادةالتراثية إذ كل ما اقترحه من مواضيع ربطه بتغيير نوعى فى طبيعة المادة المعتمدة ، وإذا نظرنا فى آثاره المسرحية لاحظنا هذه الظاهرة

---

(١) الزنبج ص ٩٢

مجسمة بصفة بيّنة ، فقد عمِل عز الدين المدنى على التصرف فى ما اعتمده من مادة تراثية ولايبدو هذا التصرف اعتباطيا وعشوائيا إذ مكّننا استقراؤنا لآثاره تلك من استنتاج منطق للتصرّف فى هذه المادة التراثية يعتمد فنّيتين أساسيتين يمكن أن نطلق عليهما هاتين التسميتين :

١ ـ فنية التزامن .

٢ ـ فنية التركيب / البناء

وما يمكن أن يلاحظ فى هاتين الفنيتين منذ البداية أنهما تتعايشان فى الأثر الواحد ولاتنفى الواحدة منهما الأخرى .

فما هى تجليات هاتين الفنّيتين ؟ وأى دلالة يمكن أن تعطى لهما ؟

## ٣ ـ ١ فنية التزامن :

إن ماتبّين إثر تناول المادة التّراثية المنتقاة من طرف عز الدين المدنى هو غَلَبة المادة التراثية المستمدة من التاريخ المدون والمكتوبِ أحداثاً وشخصيات والمسألة الأساسية التى تعترض سبيل الباحث التراثى وكذلك المستلهم للتراث إنما هى علاقة المادة التراثية المدروسة أو المستخدمة بالراهن والحاضر إذ فى ذلك يَكمُن أساس الاختلاف بين التاريخ والتراث وبالتالى بين الباحث التراثى والمؤرخ .

فإذا كان ميدان المؤرخ تناول اللحظة الماضية وتحليلها فى ماضيّتها وفهم أسبابها ومسبباتها فإن ميدان التراثى إنّما هو تناولٌ لتلك اللحظة

التاريخية في امتدادها وديناميتها»[٢] وطبيعى أن تكون هذه المسألة من بين المسائل الأساسية التى كان على عز الدين المدنى تناولها ومعالجتها .

ولقد عمد فعلا إلى التعامل مع المادة التاريخية تعاملا يختلف عن تعامل المؤرخ فلقد اعتمد فنية التزامن التى لاتعتبر احترام التتابع الزمانى أمراً ضروريا بل أكثر من ذلك بدت هذه الفنية فى شكل نظام ثابت يعمل على تجاوز هذا المنطق الزمانى فى مختلف مسرحياته ولعل ذلك لايخلو من طرح إشكاليات فلقد اعتمدت هذه الفنية أساسا المعايشةَ بين زمنين أو أكثر فى وقت واحد الشيء الذى يُعطى للحدث الوارد دَلالات متعددة ويعطى للشخصية أكثر من وجه ويجعل العلاقة بالمتفرّج أو القارىء بعيدة عن البساطة ، ويستعمل عز الدين المدنى لتحقيق هذه المعايشة أدوات هى بمثابة العلامات تختلف درجة وضوحها وغموضها ، ويمكن تصنيف هذه الفنية إلى صنفين كبيرين ..

١ ــ التزامن بين ماض وماض
٢ ــ التزامن بين ماض وحاضر

## ٣ ـ ١ ـ ١ التزامن بين ماضى وماضى

ويتمثل هذا التزامن فى عدم احترام الكاتب للفوارق الزمنية بين أحداث يتناولها فى المسرحية الواحدة أو فى المسرحيات المختلفة فيجعلها فى وضعية تعايُش بالرغم من تباعدها الزمانى من وجهة نظر تاريخية

---

(٢) الطيب تيزينى ــ من التراث إلى الثورة ص ٢١٧

فهذا أبو يزيد فى مسرحية «ثورة صاحب الحمار» يأمر بكتابة رسالة إلى «على بن محمد» المتوفى سنة ٢٦٥ هـ ، بعد أن دخل القيروان سنة ٣٣٣ هـ .

أبو يزيد : «. . . واكتب كذلك إلى على بن محمد صاحب الزنج ، وحثه على قتال بنى العباسى وعلى فتح بغداد وأخذ البصرة وغزو الموصل والأهواز وقل له : «تمسك أنت بما أنعم الله عليك فى المشرق من التأييد ، فإنى متمسك . . بما أسبغ الله علىّ بالمغرب»[3]

وهذا «على بن محمد» فى مسرحية «ديوان الزنج» يعلّق على مقترح أحد أعضاء مجلس الثورة فيتكلم فى شىء من التنبؤ بثورات لما تتم . .

على بن محمد : لن يبقى أثر لثورة حمدان قرمط[4] كما ذهبت ريح ثورات أبى ذرّ وبابك وغيلان الدمشقى وصاحب الحمار[5] .

وهذا حلاج الحرية يتنقل بين «الجمهورية الشعبية القرمطية ، والجمهورية الشعبية الزنجية والجمهورية الشعبية البابكية»[6] لاعبا دور الدبلوماسى المتطوع لربط الصلة بين هذه الحركات التى لم تتعايش كلها .

---

(٣) ثورة صاحب الحمار ص ٣٧

(٤) قامت ثورة القرامطة سنة ٢٧٨ هـ وأقيمت الدولة القرامطية فى سواد العراق إلى حدود سنة ٢٩٦ هـ (عن الحركات السرية فى الإسلام) ص ٩٢

(٥) الزنج ص ٣٦

(٦) «الحلاج» ص ٣٨ ص ٤١ ص ٤٩

حلاج الحرية : (مخاطبا القرمطى) .. مهما يكن من أمر وجهنى سفيرا إلى الزنج وكذلك إلى أتباع بابك ، فالزنج أصهارى وجماعة بابك من أعمامى فاعتمدونى سفيرا .

. . . . . . . . . . .

حلاج الحرية : (للزنج) هل تريد أن أصلح ذات البين بينك وبين قائد البابكيين ؟ إذا قبلت وجهني رسولا إليه . . .[7] .

من الجلىّ أن الأمثلة السابقة تبينّ أن تجاوز عز الدين المدنى للمعطيات التاريخية وعدم اعتبار الدقائق الزمانية ليس عفويا كما أنه ليس وليد خلط تاريخى وإنما هو مقصود بصفة واعية فهو شكل من التعامل مع المادة التراثية ينظر من خلاله إلى الماضى نظرة مجملة فكأنه يمثل كتلتين اثنتين تقابل الواحدة منهما الأخرى ، فمِن ناحية : «كتلة الماضى / التحول» المتكونة من مختلف الانتفاضات والثورات التى عملت على التغيير ومن ناحية ثانية «كتلة الثبات» المقابلة والمواجهة لكل محاولة تغيير .

فأن يكون قائد الانتفاضة العاملة على إزالة الظلم والقهر عليّا بن محمد أو يزيد الخارجى أو بابك الخرمّى أو حمدان قرمط فإن ذلك فى نظر عز الدين المدنى جزئى .

وأن تكون هذه الانتفاضات والثورات متباعدة فى الزمن فليس فى ذلك أدنى حرج ما دام يخلق تواصّلا بين هذه الحركات ويؤكد الحاجة إلى

(٧) «الحلاج» ص٤١

الوعى بحقيقة الصراع بين قوى المحافظة على علاقات «الاضطهاد والظلم» وبين قوى التقدم والخير فى مستوى المجتمع العربى الإسلامى شأنها فى ذلك شأن مختلف المجتمعات الإنسانية .

أبو يزيد : (مواصلاً رسالته إلى على بن محمد) :

«. . لأن كلمتنا واحدة ، وغايتنا واحدة ، والله معنا ، وأعلمه بأننا قاتلنا المتشبثين بالرقّ وأتينا على المستغلين للعبيد وحررنا البلاد من جور العمال وأعتقناها من عبادة الدرهم والدنيا وخلّصناها من الاستعباد والاستعمار . . .»[٨].

فيتأكّد من ذلك تآلف هذه الكتلة وانسجامها فى مواجهتها للكتلة المقابلة كما تبدو هذه الكتلة واعية بمهامها التاريخية وملتزمة بقضاياها .

لكن هذا التواصل أو هذا الحوار ليس مبنيا دائما على اتفاق بل لا يبدو فى منظار «عز الدين المدنى» منسجما أبدا ولا متناغما فقد لايخلو من التوتّر والتناقض رغم الانتماء إلى كتلة واحدة .

وقد يكون حوارا عنيفا شديدا لاتسامح فيه شأن الحوار الذى أقامه عز الدين المدنى بين ثورة «الزنج» وثورة «بابك» وثورة «القرامطة» عن طريق «حلاج الحرية» فلم يتوانَ أى ممثل من ممثّلى هذه

(٨) ثورة صاحب الحمار ص ٣٧

الثورات ـ خلاله ـ على توجيه شديد الانتقاد وعنيف التهجمات على الثورتين الأخريين ، فهذا القرمطى يقيّم ثورة «الزنج» :

ـ حلاج الحرية : مهما يكن من أمر فعدوُّك هو عدوه لذا يجب أن تتوحدّا معا حتى تستطيع التغلب على الدولة العباسية .

ـ القرمطى : (متكلما عن قائد ثورة الزنج) يارفيقى هو وجماعته رجال متمردون فقط مصلحون فقط ، وأنت تعرف مايعنيه الإصلاح من التوقيع والتلفيق ، بينما نحن ثوريون ، أريد أن تكون الثورة قائمة على الجذور . . . لا اتحاد معهم ولا وحدة بيننا وبينهم ، قبل كل شيء كان من المفروض أن تندلع ثورة الزنج من الزنج أنفسهم لا من «على ابن محمد» ومجلسه الثورى المزعوم[9]

وهذا «الزنجى» يتناول ثورة القرامطة بالتحليل :

ـ الزنجى : لا ياحسين لاتقبل هذا الاتحاد

ـ حلاج الحرية : ولماذا ؟

ـ الزنجى : لأن أبا سعيد رجل متناقض المواقف فهو يزعم أنّه ثورى ، لكنه يتعامل فى نفس الوقت مع الدولة الفاطميّة التى ابتزت أموال الناس فى أفريقية ، وتاجرَت بالرقيق ونحن لم نتعامل مع أيّة دولة من الدول[10] .

---

(٩) الحلاج ص ٣٩

(١٠) الحلاج ص٤١ ـ ٤٢

وكذلك يرفض الزنجى التعامل مع ثورة البابكيين .

ـ الزنجى : لا اتحاد معه ولا مع أتباع بابك

وكذلك كان موقف القائد البابكى إزاء الثورتين .

ـ القائد البابكى : ليسوا مثلنا فى شيء ، نحن نناضل منذ قرن ونصف قرن بالسلاح وهم هؤلاء الذين تشير إليهم عِوَض أن يوّجهوا لنا العتاد يرسلون إلينا جيوشا جرارة لاحتلال جبالنا .. لكن هيهات[11] .

ويبدو من خلال هذه التقييمات المتبادلة التى أقامها عز الدين المدنى أن كتلة التحول لا تخلو من حركيّة تثير التأمّل فى مسألة الثورات والتفكّر فى الوسائل الكفيلة لإنجاحها وفى الأخطاء التى يمكن أن تقع فيها كالوقوع فى أسر التناقضات الشرعية والتفريط فى تحقيق التحالف ضد العدو المشترك والسقوط فى العجز على تصوير مايقتضيه الوعى التاريخى (المتمثّل هنا فى شخصية حلاج الحرية) من وجوب تجاوز هذه الخلافات الجزئية والتفكير فى التناقض الأساسى .

ـ حلاج الحرية : ... بل أريد أن أوحّد بينكم جميعا حتى لاتكونوا لقمة سائغة فى أفواه العباسيين ، إنى أريد ، اللهم إنى أريد ، اللهم اشهد أنى أريد من أعماق أعماقى ..[12]

---

(١١) الحلاج ص ٤٤

(١٢) الحلاج ص ٤٣

وهذا الحوار المفتوح بين مختلف هذه الحركات يخلق نوعا من الممرات «فوق ـ الزمانية» تصل بينها فى ذهن القارىء أو المتفرج وتجعلها إمكاناً . ففى ديوان الزنج ينطلق صاحب الحمار وقد فشلت ثورة «زنج البصرة» ليعلن عن اطّراد «الثورة» والتزامه بها وعمله على الأخذ بثأرها .

ـ أبو زيد الخارجى : (شاب) لا لن تخيب الثورة ، والله إنها الحقيقة . . فسأدعو الناس ثانية ، وسأطوف بلاد المغرب ، هلموا ورائى . . .(١٣)

وبا لك تبدو الثورة قضية لاتهم فترة بعينها وإنما هى قضية الإنسان وإحدى مهامه الأساسية .

وفى نفس الموقع من ذات المسرحية يقوم عز الدين المدنى بتصوير «الحلاج فى حالة صلب والناس مجتمعون عليهم وفيهم رئيس شرطة بغداد» رابطا بين ثورة الحلاج الصميميّة وبين انتفاضة زنج البصرة وكأن فى ذلك إحدى التنويعات للثورة التى تبدو واحدة :

ـ الحلاج : أنا الحق
ـ رئيس شرطة بغداد : كتاب الخليفة لم يأت بعدُ لذبحك
ـ الحلاج : اقتلونى ياثقاتى فإن فى موتى حياتى

---

(١٣) الزنج ص ٩٩

ـ أبو بكر الشلبى : إنك كافر ارجموه . . (يرجمه بزهرة)

ـ رجل من العامة : إنك مؤمن . . يارئيس الشرطة سوف نغتالك . . أحرقوا بغداد وإلاّ سوف تدخلها الماغول . . .

ـ الحلاج : أنا الحق[١٤]

ويبدو هذا الحوار بين الحركات الثورية ممراتٍ بين آثار عز الدين المدنى نفسها إذ تبدو هذه الآثار نازعة إلى التكامل بل تبدو وكأنها تمثل برنامجا بَيِّنَ العناصر والمراحل .

إن هذا النوع من التزامن يدعو المتفرج أو القارىء إلى التفكّر فى هذه الحركات الثورية وفى محاولات التغيير هذه كما تدفع المتفرّج أو القارىء إلى الانتماء إلى كتلة من الكتلتين وبالتالى تُشرِكه فى المسألة وتحرمه من رفاهة وضع الناظِر المتفرِّج ، ومن هذه الوجهة يتنزل هذا الصراع وهذه المواجهة فى اهتماماته الحاضرة ومن هذه الزاوية يجد الشكل الثانى من التزامن «حاضر / ماض» تبريره ومشروعيّته .

## ٣ ـ ١ ـ ٢ فنية التزامن :
## حاضر / ماض

تتمثّل هذه الفنية فى وضع الكاتب لمنطق يجمع فيه بين الحاضر

---

(١٤) الزنج ص ٩٩ نفس المعطيات

والماضى بشكل يبدوان فيه مندمجين اندماجا اذا انه يلحّ من ناحية على الإطار الزمانى فلا نكاد نجد أثرا من آثاره لم يضبط فيه بكل دقة تاريخ وقوع الأحداث ولم يلح فيه على تتابع الأزمان فيه ولقد استعمل لذلك الغرض طرقا متنوعة تتراوح بين اقتراح لافتة فى بداية كل لوحة يكتب عليها التاريخ والمكان مثل ما كان الأمر بالنسبة لمسرحية «ثورة صاحب الحمار» .

ـ «على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها» :
(أمام المهدية سنة ٩٤٥ م ـ ٣٣٤ هـ)
ـ «على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها» .
(القيروان سنة ٩٤٤ م ـ ٣٢٣ هـ)
ـ «على أعلى الستار لافتة مكتوب عليها» :
(أمام أسوار المهدية سنة ٩٤٧ م ـ ٣٣٦ هـ)[١٥]

وبين إدماج ذلك فى نص المسرحية فيتكلف أحد الشخوص بتحديد التاريخ والمكان على مدى أحداث المسرحية مثل مافعل فى «الحلاج» :

ممثل ثان : «هذه بغداد . . وها نحن فى القرن الثالث الهجرى ، وفى سنة ٢٧٤ بالضبط حيث نجد الفلاحين يهاجرون من أراضيهم ويسكنون مساكن القشّ والطوب .

---

(١٥) مسرحية ثورة صاحب الحمار ص ٩ ـ ص ٢٩ ـ ص ٨٨

الممثل الثانى : هذه بغداد التى صارت تحت ظل الخلافة العباسية عاصمة الدنيا ، فيها جميع الأمراض فى سنة ٢٨٤ اندلعت ثورة جامحة على الخليفة المقتدر . . .

الممثل : فى هذه السنة ٢٩٤ بدأت محاكمة أبى المغيث الحسين بن منصور الحلاج.أو أن يورد فقرة من كتاب التاريخ الذى انتقى منه المادة التراثية يضبط من خلالها المعطيات التاريخية مثلما كان الأمر فى مسرحية «الزنج» .

«أيها الناس أنصتوا يرحكم الله : كان خروج صاحب الزنج فى يوم لأربع أيام بقين من شهر رمضان سنة خمس وخمسين ومائتين»[١٦] .

ويلح بنفس الدّرجة على جانب الحاضروالمعاصرة بالنسبة لهذه الأحداث وهذه الشخصيات ووسيلته إلى ذلك استعماله مجموعة من العبارات والمصطلحات والتعابير غالبا ماتكون بعيدة عن العصر الذى ألحّ على تحديده طوال المسرحية ، وتتنوع هذه العبارات والمصطلحات فمنها ما كان معاصرا ولكنه لايعبر بالضرورة على مدلول معاصر فحسب كاستعمال مصطلحات من نوع :

«مجلس الثورة» لتسمية الجماعة الذين كان يجتمع اليهم على بن

---

(١٦) «الحلاج» ص ٢٤ ــ ص ٤٨ ــ ص ٥٩

(١٦) الزنج ص

محمد «بعد كل وقعة» ولاتتناقض دلالة هذا المصطلح العصرى مع ما أطلق عليه من مدلول فلقد اعتمد هذه التسمية «محمد العلبى» فى كتابه «ثورة الزنج وقائدها على بن محمد»[17] إذ أشار الطبرىَ فى كتابه[18] أن عليا بن محمد كان «إذا فرغ من معركة عسكر فى مكان ، انفر بأصحابه الستّة . . .»

فلا تبدو تسميتهم «بمجلس الثورة» بناء على ذلك غريبة عن مدلوها فى عصر على بن محمد ، زيادة على أنها تنسجم مع القاموس السياسى العصرى للقارئ أو المتفرج وكذلك الأمر بالنسبة لمصطلح «النقد الذاتى» المستعمل فى مسرحية ثورة صاحب الحمار .

شيخ ابن كملان : النقد الذاتى لايمحو الآثار وكذلك التراجع . . .[19] فهو تعبير غير مستعمل فى عصر أبى يزيد ولكن دلالته بعيدة على أن تكون خاصة بهذا العصر. أماالنوع الثانى من التعبير والمصطلحات المعتمدة كقرائن للحاضر فهى بعض العبارات القديمة التى شحنت فى بعض المسرحيات بدلالات عصرية من الصعب تصورها فى العصور الملضية ومن هذه العبارات : اسم «رفيق» فإن كان «رفيق» هو بالفعل «اسم أحد غلامَىْ» «يحيى بن عبد الرحمن بن خلقان»[20]

---

(١٧) ص ٩٠ نشر سنة ١٩٦١ فى منشورات دار : مكتبة الحياة بيروت

(١٨) تاريخ الرسل والملوك ٥٥٢ الجزء : ٧

(١٩) ثورة صاحب الحمار ص ٩٧

(٢٠) احمد العلبى ثورة الزنج وقائدها ص ٩١

اللذين كانا ضمن أصحاب على بن محمد السُّنّة فإن الملامح التى أعطاها لهذه الشخصية فى المسرحية تفسر احتفاظه به من بين الشخصيات الفعلية فى مجلس الثورة وتعويض الغلام الثانى المسمى «مشرق» بـ «ريحانة» الشخصية الخيالية التى أدمجها فى مجلس الثورة ، فقد كانت ملامحه تعبر عن شخصية ناطقة باسم الفكر العلمانى ومدافعة على الثورة :

رفيق : الدنيا قائمة على قرنين قرن الخير وقرن الشر ، يحركهما العنف . . .[21]

رفيق : حمدان قرمط وأشياعه هم علماء والعلم لايزلّ ولا يزيغ ، ولايغلط ولا يعرف للأهواء باباً ونحن نريد أن تكون ثورتنا علمانية عالمة . . .[22]

كما وظّف هذه التسمية للتعبير عن جيل الشباب المثقف ثقافة جامعات والذى لم يعش مرحلة التحرير الوطنى :

رفيق : إنكم تذكرون تاريخ النضال ، كما لو كان ليلة من «ألف ليلة وليلة»[23] . . .

---

(٢١) الزنج ص ٨٤
(٢٢) الزنج ص٣٦
(٢٣) الزنج ص ٢٦

رفيق : لكنّكم تعيشون دائما على الذكّريات . . إلى أجهلها[٢٤] وقد مكنته هذه الملامح من طرح قضية صراع الأجيال فى فترة البناء الوطنى وبيان التناقض بين اراء الجيل السابق «المعتدلة» وبين مواقف جيل الشباب «المتجذّرة» ونفس هذه الكلمة أوردها على لسان القرمطى وهو يخاطب الحلاج :

القرمطى : يارفيق . . أريد أن تكون الثورة قائمة على الجذور . . .[٢٥] وإلى جانب هذا النوع من التعبير اعتمد عز الدين المدنى بعض المصطلحات التى لاتكاد تجدلها صلة مباشرة بالإطار الزمانى الذى ألحّ على تدقيقه فى بداية المسرحيات ، فهؤلاء شيوخ القبائل البربرية المتحالفة مع أبى يزيد الخارجى مثلاً يتناقشون حول الثّورة وزعيها وحول ماينتظرهم منها مستعملين هذه التعابير :

شيخ قبيلة هوارة : لم نفز بعد . .

شيخ قبيلة زناتة : والرجل قد توّج نفسه ملكا . . .

شيخ قبيلةِ كملان : والقزم قد احتجب . . .

شيخ قبيلة هوارة : لم لا نطلب الدخول عليه ؟

شيخ قبيلة زناتة : تعرف كيف تكتب أوراق الزيارة . . .

---

(٢٤) الزنج ص٢٧

(٢٥) الحلاج ص ٣٩

شيخ قبيلةِ هوارة : يالمصيبة الايام أبو يزيد يصبح جنرالا أبو يزيد جنرالا ، كبران أبو يزيد ...

شيخ قبيلة زناتة : لو ندبّر له مكيدة ؟

شيخ قبيلة كملان : ولِمَ لانحتل الإذاعة ونخاطب الشعب ؟

شيخ قبيلة هوارة : لو نهدى إليه ابنتى .. فأغريه بلذة النساء

شيخ قبيلة كملان : ولِمَ لانهجم عليه بالدبابات أمام وزارة الدفاع ؟(٢٦) .

بيّن أن عبارات «جنرال» و «كبران» و «أوراق الزيارة» و «الإذاعة والدبابات» بعيدة عن عصر أبى يزيد وعن تصور شيوخ القبائل البربرية وكذلك الأمر بالنسبة للمؤامرة ضد الزعيم وإن كانت المؤامرات ليست خاصة بعصر دون آخر فإن شكلها والوسائل المعتمدة لتحقيقها تبدو بعيدة هى الأخرى عن تصوّرات شيوخ القبائل البربرية ونفس هؤلاء يتناقشون فى معرض تدارسهم لما سيقومون به إزاء أبى يزيد الخارجى حول مسألة الإنسان .

شيخ قبيلة زناتة : كان الإنسان متعفن الخلايا يوم خلق كأنه يحسد نفسه على إسعاد نفسه .

شيخ قبيلة كملان : لاتدين الإنسان بل انظروا فى الكون إن الإنسان خلق ملائماً للكون فلذا كان الصراع الأبدى ولذا كان

---

(٢٦) ثورة صاحب الحمار ص ٦١

«برميثيوس» وكان «أوديب للملك» وكان محمد بن علي وكان الخوارج . . .

شيخ قبيلة زناتة : ياشيخ لسنا فى كلية الآداب لتشرح لنا نظرتك فى الإنسان إنما نحن فى حصار يخذله أبو يزيد استيقض من ضياعك . . فاللحظة حرجة ، الفلسفة زائدة . .[27] .

من البيّن كذلك أن نقاشا كهذا يُذكّرنا بالمثقفين الجامعيين المعاصرين بل وبكلية الآداب ولكن ماعلاقة كلية الآداب بشيوخ قبائل البربر وبثورة صاحب الحمار؟

إن هذه القرائن تلح على القارىء والمتفرج وتدعوه إلى ألا يرى فى أحداث الماضى غير إطار لطرح قضايا العصر الحاضر ولعل مايؤكد ذلك ماصرّح به الكاتب مباشرة فى بعض مسرحياته إذ يتدخل فى «الركح الثانى» (الطور الأول) من مسرحية الزّنج بعد أن ينتهى العمل الدرامى أو يكاد فيشير إلى تناوله لثورة الزنج كان «على ضوء الانتفاضات التى جرت فى النصف الثانى من القرن العشرين وفى عدد من بلدان العالم الثالث»[28] وبالفعل فإن قرائن الحاضر فى مسرحية الزنج تتجاوز الألفاظ لتتناول القضايا التى تهم العصر وتهم هذه البلدان المشار إليها إذ إنه وإن حافظ على أسماء الأشخاص والأماكن

(٢٧) ثورة صاحب الحمار ص ٦٤

(٢٨) الزنج ص ٣٩

فإن الكاتب يتعامل مع مراجع المتفرجين والقراء السياسيّة المُعاصرة فتتصورُ ثورة الزنج كأى ثورة من ثورات بلدان «العالم الثالث» وتتصور الخلافة العباسية فى صورة أى دولة مستعمرة متوسعة من دول العالم الغربى الرأسمالى والمصنّع وذلك يبدو من خلال سَيْر الأحداث ومن خلال آليّات الاحتواء المستعملة من طرف الوفد العباسى وكلُّ القرائن تؤكد ذلك فالشروط المقدمة من طرف الوفد العباسى[29] تعبّر بوضوح عن العلاقة التى تسعى البلدان الغربية المتوسّعة أن تفرضها على المستعمرات القديمة لها وان تُوهم هذه البلدان بأنّها مستقِلة وذات سيادة لكنها تجعلها تحت رحمتها إذ تجعل من اقتصادها اقتصادا تابعا سواء من خلال فرض أسعارها فى خصوص المْواد الأْولية التى تنتجها هذه البلدان أو من خلال منعها من حرّية بيع هذه المواد إلى غيرها من البلدان .

صالح بن وصيف : رابعا ، أن نَحْسِم نزاعنا القائم على سباخ البصرة فمولانا وسيدنا الخليفة المعتمد على الله يعرِض عليكم أن يبتاع ملح سباخ البصرة أجمع .

على بن محمد : أن يشترى كل الملح

أبو المحامد : نعم وبدينار عباسى القنطار الواحد من الملح

(٢٩) الزنج ص ٦١ ــ ص ٦٣ ــ ص ٧٦ ــ ص ٧٨

صالح بن وصيف : خامسا : أن لا تبيعوا ملح السباخ إلى قيصر الروم أو إلى امبراطور الصين .

على بن محمد : قبلنا الشروط(٣٠) .

ولهذه البلدان طرق أخرى للسيطرة على بلدان «العالم الثالث» كإيقاعها فى فخ القروض التى تصرِف البلدان المقترضة أكبر قسط منها فى استيراد المواد المصنوعة من هذه البلدان المقرضة .

أبو المحامد : هذه الآلة تساعدكم على كسح الملح فى السباخ فهى لكم .. نجهّز عمالكم بمائة منها فاحتفظوا بها(٣١) .

وتُصرف هذه القروض فى خلال الفنيين الآتين من هذه البلدان المُقرِضة ومقابل مايقتضيه الحكام الجدد فى بلدان «العالم الثالث» من مواد كمالية أصبحت بمثابة الحاجيات .

أبو المحامد : بل لاتنس أن جزءا وافرا من القرض ذهب فى المساحيق والأساور والخواتم والفساتين والرِّياش ، وذهب الجزء الآخر فى سَفَر ابن على بن محمد إلى بلاد الروم(٣٢) .

ومن هنا يصبح مِن حقّ من وفّر هذه القروض ألا يكتفى بمراقبة اقتصاد هذه البلدان بل يتعدّى ذلك إلى محاسبتها .

---

(٣٠) الزنج ص ٦٢ - ص ٦٣

(٣١) الزنج ص ٦٦

(٣٢) الزنج ص ٨٠

أبو المحامد : لقد منحناكم مليون دينار ذهبا قرضا أليس كذلك ؟
(صمت فى المجلس) لقد كان المحتسبون العباسيون يوم كانوا يشرفون على السباخ ينتجون ، بل ينتج عمالكم خمسائة وألف قنطار فى السنة الواحدة . . إن اليوم والسباخ فى حوزتكم والعملة هم عملتُكم والحكم بأيديكم فإن الإنتاج قد انحطّ وتدهور وإذا به يُقدر فى السنة المنصرمة بألف قنطار والخمسمائة ؟ أين هى الخمسمائة . . . . . . . . . . . . . . .

أبو المحامد :
(محتجا صارخا) وفيم ذهبت دنانير القرض إذن ؟ قل فيم أنفقت أجبنى . . (٣٣)

ولم يُهْمل عز الدين المدنى شكلا آخر من أشكال الضغوط التى تستعملها البلدان المستعمِرة لتحافظ على مصالحها فى هذه البلدان تمثل فى النظام النقدى الذى تنتعش بنوك البلدان المستعمرة بفضله من عائدات المواد الأولية لبلدان «العالم الثالث» .
أبو المحامد : إن الخليفة المعتمد على الله أبَى إلاّ أن يُبقى العشرين الف دينار فى بيت المال وكذلك مبالغ شراء كمية ملح السباخ وذلك خوفا من سطو اللصوص عليكم ووثوب «العيّارين» بكم . . فأموالكم فى مأمن من كل غائلة وأنتم باستطاعتكم أن تسحبوها متى شئتم .

(٣٣) الزنج ص ٦٨ ــ ٦٩

علی بن محمد : لاخلاف بيننا وإنما الثقة فى كل شىء .

خليل بن إبان : بيت مال المسلمين هو بيتنا جميعا

فيبدو من خلال هذه القرائن أن تعامل عز الدين المدنى مع التراث كان على نقيض تعامل السلفيين معه ففى حين انطلق هؤلاء من الماضى ليسحبوه على الحاضر وليروا من خلاله آفاق المستقبل قام الكاتب بتفجير لحظة الماضى إذ صورها من خلال لحظة الحاضر . لكنه إذ أمعن النظر فى مسرحيّات اتضح أنه رغم تواتر قضايا الحاضر وتأكدها فى اهتماماته فإن ذلك لايمنع حضور الماضى لا باعتباه إطارا فقط وإنّما باعتبار ما تطرحه الأحداث الماضية من مسائل فهو يورد على لسان «رفيق» عضو مجلس الثورة مثلا انتقادات موجهة «لعلى بن محمد» زعيم الثورة تتفق مع ما أورده أحمد العلبى فى مجرى تحليله لأسباب إخفاق هذه الثورة فقد عزا هذا الأخير ذلك كتابه إلى انعدام برنامج ثورى(٣٤) «والثورة أية ثورة ، تحتاج إلى نظرية ثورية» .

علی بن محمد : تتحدث دائما عن البرنامج الثورى (يضحك) .

رفيق : نعم البرنامج الثورى هو تسطير سبيل مستقبلنا وهو تخطيط تجارتنا وهو جدول أعمالنا وهو حريتنا هو كرامتنا وخبزنا . . .

كما عزا أحمد العلبى إخفاق هذه الثورة إلى غياب التحالفات . .

---

(٣٤) احمد العلبى : ثورة الزنج وقائدها على بن محمد ــ ص ١٠٧

وبامكاننا أن نقول إنه لو قام تحالف متين بين هذه الحركات من زنج وصفّارين وأكراد وشيعة لكان كفيلا بالقضاء على الخلافة ولكان العرش العباسي ثاويا في قعر دجلة»[٣٥] وهي نفس المسألة التي نالت حيزا ذا بال في مسرحية «الزنج» .

خليل بن إبان : لو تحالفنا مع القرامطة لاستطعنا أن نبيع ملحنا إليهم .

علي بن محمد : (غاضبا) عُدنا والعود أحمد إلى القرامطة[٣٦] .

وهذه إحدى تجليات فنية التزامن (حاضر / ماض) إذ إنّه وإن كان اهتمامه الأساسي هو الحاضر فإنه لا يهمل الماضي بل يبرزه بوضوح ولكن لا في ماضيّته التامة بل من خلال عناصر منه فقط إذ إنّه ينزع عن الأحداث الماضية كل الجزئيات الخصوصية وينتقي من عناصرها مايمكن أن يضيء الحاضر أو يطرح قضاياه وهذا ما يفسّر تركيزه على جانب غياب البرنامج الثوري وعلى إهمال التحالفات في معالجته لثورة الزنج مثلا ، لكن تعايشَ الماضي والحاضر في مسرحيات عز الدين المدني يبدو تعايش اندماج الشيء الذي يخلق نوعا من الغموض في أذهان بعض المتفرجين والقرّاء ولو أن الكاتب يحاول أن يقدم في مسرحياته بعض العلامات كالتنّبيه إلى أن المسرحية مسرحية «شبه تاريخية» .

---

(٣٥) أحمد العلبي ص ١٢٠

(٣٦) الزنج ص ٤٤

ممثل : أمثل فى هذه المسرحية شبه التاريخية شخصية المنصور با لله الفاطمى[٣٧]

أو كا لإشارة إلى قواعد اللعبة وذلك بتدخل المؤلف أو المخرج ولفت انتباه القراء والمتفرجين إلى اندماج الزمنين مثلما كان الأمر فى مسرحية الحلاج .

المؤلف : عاش الحلاج فى القرن الثالث متنقّلا عبر عواصم الخلافة العباسية ومات مصلوبا بمدينة السلام .

المخرج : يعيش الحلاج فى القرن العشرين فى عدد من أقطار «العالم الثالث» ويموت كل لحظة ويحيا فى كل لحظة[٣٨] . ولكن كل ذلك لايمنع من إمكانية الوقوع فى الخلط أو فى بعض الغموض نتيجة هذا الاندماج بين الماضى والحاضر ، لكن ماحققه عز الدين المدنى بفنية التزامن هذه هو إزالة هالة التقديس على التراث إذ إنّه لايرى مانعا فى أن يُحدث فيه تغييرات يعتمد فيها على مراجع القراء والمتفرّجين المعاصرين وذلك عبر مايعتمده من مصطلحات بعيدة عن تواريخ الأحداث التى اعتمدها مادةً لمسرحيّاته ومن هذه الزاوية يتّضح الجانب الذرائعىّ فى فنّية التزامن هذه إذ بفضلها يستخدم «المدنى» مصداقيّة الأحداث والشخصيّات التاريخية ورصيدها التاريخىّ ليَحْظى باهتمام

---

(٣٧) ثورة صاحب الحمار ص ١١

(٣٨) الحلاج ص ١٠ ــ ٢٠



أكبر من طرف القرّاء والمتفرّجين لكنه يتناول فى الآن نفسه ما يراه أساسيًا وعاجلا من قضايا الحاضر بالعرض والتحليل .

## ٣ ـ ٢ التركيب / البناء :

لايتعلق الأمر بمصطلح التركيب المستعمل فى ميدان الإنتاج السينمائى والمتمثّل فى ترتيب اللّقطات المصوّرة ترتيبا يبنى المنطق الزمانى الداخلى للشريط .

وإن كان التركيب مرحلة لاتقل أهمية عن بقية المراحل سواء منها الخاصة بالتقطيع الفنى أو بتصوير اللقطات أو بغيرها ، وإن أصبح التركيب فنية من فنيات الإبداع فى مختلف الفنون التشكيلية وحتى الأدبية وإن كان مفهوم التركيب هذا يحوى معنى البناء فإن «التركيب / البناء» المقصود هنا يختلف عن هذا اختلافا إذ لا يتعلقّ الأمر بأخذ عناصر جاهزة أو أجزاء من عناصر جاهزة وبوضعها فى ترتيب معين وإنّما يتجاوز ذلك إلى إعطاء هذه العناصر توظيفات ودلالات فى الأثر الجديد مختلفة عن دلالاتها السابقة ولا يكون ذلك نتيجة الحوار الجديد الذى وضع فيها هذا العنصر أو ذاك فحسب وإنّما يتم الأمر أساساً بإجراء تحويرات داخلية تمسّ جوهر هذه العناصر المستعملة استجابة لمقتضيات الأثر الجديد .

وطبيعى أن تمر عملية التركيب / البناء بمرحلة انتقاء المادة وتفكيكها ثم إعادة بنائها بشكل يُكْسِب الأثر الجديد تكامله وانسجامه واستقلاله عن «الآثار / المصادر» التى اسُتقيت منها العناصر المعتمدة ، وتكون عملية تفكيك عنصار المواد التراثية هذه وإعادة بنائها مرتكزة على ما يوجِدُه الكاتب من حلقات للصلة والربط تجمع بين هذه العناصر من ناحية وعلى مايجدُده من منطق للعلاقات يصل بين مكونات هذه العناصر سواء كانت أحداثا أو أطرا أو أشخاصا بشكل يُوكل معه لكل واحد منها وظيفته الجديدة داخل الأثر المبدَع ، كما أنه قد يقوم بإثراء بعض هذه العناصر عرضا أو تحليلا سواء من خلال تفصيل ما هو مجمل منها أو توضيح ماهو عام ومركَّب أو تحديد ميزة أو تغيير سِمَة على أن المحدَّد فى هذه التدخلات وهذه التغييرات المعتمدة إنما هو الاستجابة لمستلزمات الكتابة المسرحية من ناحية ثم ــ وبدرجة أساسية ــ السعى وراء توفير إمكانات تسمح للكاتب بعرض ما يراه من أحوال ويطرح الأهم من القضايا والمسائل التى تشغل باله ويروم معالجتها ويكون ذلك فى انسجام مع ما لهمن مواقف فكرية ورؤى سياسية وانتماءات اجتماعية ليست بالضرورة مطابقة أوحتى واردة فى «الآثار / المصادر» .

وحتى تتوضح هذه الفنية سنسعى فى مرحلة أولى إلى تناول مسرحية «الغفران» باعتبارها عيِّنةً نحاول تحليل هيكلها إذ لاتتجلى هذه الفنية فى رأينا إلا من خلال الوقوف على المنطق الشامل الذى يَتَّبِعُه

الكاتب فى تنظيم عناصر أثر كامل من آثاره ثم سنحاول فى مرحلة ثانية الوقوف على أمثلة واستشهادات من بقية مسرحياته تبيّن حضور هذه الفنّية فى تعامله مع المادة التراثية المنتقاة فى مختلف آثاره .

وأول ما يبدو فى هذه المسرحية هو اختلاف هويه المادة التراثية المعتمدة فيها ، فقد اعتمد عز الدين المدنى أساسا :

ـ بعض الأبواب من أثر دينى أسطورى وهو «دقائق الأخبار الكبير فى ذكر الجنة والنار» للإمام عبد الرحيم القاضى[٣٨] .

ـ مقطع من مرحلة الرحلة فى رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى[٣٨] وهى من الأدب الإنشائى والنقدى .

ـ خبر ورد فى كتاب «إرشاد الأريب» لياقوت الحموى[٣٨] يتعلق بأبى العلاء المعرى .

ـ أشعار للمعرى ومعلومات عن حياته .

فما هى العناصر التى احتفظ بها المدنى من الخبر الوارد عن «ياقوت» ؟ وما هى حلقات الصلة التى اعتمدها الكاتب للربط بين

---

(٣٨) انظر تقديم الأثرين فى الفصل السابق فى الحاشية رقم ٤٤ بالنسبة للأثر الأول والحاشية رقم ٤٢ بالنسبة للأثر الثانى .

(٣٨) ياقوت بن عبد الرحمن الحموى مؤرخ وأديب وشاعر ابتدا حياته ناسخ كتب ولد ببلاد الروم سنة ٥٧٣ هـ ومات فى حلب سنة ٦٢٦ هـ من كتبه معجم البلدان (معجم المؤلفين ص ١٧٨ ـ ١٣)

هذه العناصر وبين ما اعتمد من عناصر متأتية من «رسالة الغفران» ومن «دقائق الأخبار الكبير» ؟ ثم كيف كان البناء ؟

يمكن تلخيص الخبر الوارد في «إرشاد الأريب» في روايته الأولى في دعوة أعيان «معرة النعمان» أبا العلاء المعرى للشفاعة لدى صالح بن مرداس الذى حاصَر المدينة وعقد العزم على دخولها واستباحتها وخروج المعرى له وتقدير أسد الدولة لمسعى المعرى وفكه لحصار المدينة ، فيبدأ الخبر إذن من حدث ينشأ عنه اضطراب هو الخطر المحدق بالمدينة لكنه ينتهى بعودة الأمور إلى مجاريها بفضل «الشفاعة» .

ومن هذا الخبر تبرز وضعيات وشخصيات تربط بينها علاقة محددة فمن ناحية : صالح بن مرداس القائد الغازى ومن ناحية ثانية : أعيان مدينة المعرة العاجزون عن ردّه ثم أبو العلاء المعرى الذى وجد نفسه يلعب دور الشفيع نظرا للمنزلة العلمية التى كانت له ونظرا لتقدير صالح بن مرداس ــ الغازى ــ لهذه المنزلة .

أما مايخص المصدر الثانى فقد اعتمد المدنى مقطعا من مرحلة «الرحلة» [٣٩] الواردة فى رسالة الغفران هذه الرسالة التى وجهها لعلى ابن منصور الحلبى المعروف بابن القارح جوابا له عن رسالة بعثها له هذا الأخير ، واذا كانت مرحلة الرحلة استطرادا عن

---

(٣٩) حسين الواد (البنية القصصية فى رسالة الغفران» ص ٢٠ وما بعدها ، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس جويلية ١٩٧٥

«الرسالة / الإجابة» فى حدّ ذاتها[٤٠] فإن المقطع المعتمد قد ورد على لسان ابن القارح بطل الرسالة فى ضمير المتكلم واهتم فيه بسرد قصة وصوله إلى الجنة ووصف أثناءه مختلف التجارب والصعوبات التى تعرّضَ لها فبيّنَ هَوْل الحشر ومختلف الحيل الفاشلة التى استعملها قصد الإفلات منه : من ذلك محاولة التأثير على خازنى أبواب الجنة وعسسها واستدرار عطفهم وتعاطفهم عن طريق الأشعار المدحيّة التى نظَمها فيهم ، ثم يروى ظروف تحصّله على شفاعة أهل البيت ثم عبوره الصراط وتمكنّه فى النهاية من الدخول إلى الجنّة رغم فقدانه للجواز ولصك التوبة وهو المذنب ومن هذا المقطع من مرحلة «الرحلة» الواردة فى الرسالة يتصوّر أولا الإطار المشهدى للعالم الآخر فى يوم الحشر والذى يذكّر بماورد فى القرآن فى كثير من جوانبه خاصة منها مايتعلقّ بالعقاب والصعوبات التى يواجهها العباد إمتحانا لدرجة إيمانهم .

ثم تبرز شخصية «ابن القارح» وهو أمام عقبة ذنوبه التى تقف حاجزا أمام دخوله الجنة وذلك مايفرض عليه إيجاد وسيلة للحصول على الغفران ثم عنصر الشفاعة التى تنقذ ابن القارح وتمكّنه من الخلاص .

**الإطار :**

— يوم الحشر فى العالم الآخر :

---

(٤٠) رسالة الغفران ص٢٤٨ تحقيق بنت الشاطىء ط ـ ٥ ـ ١٩٦٩ بدار المعارف بمصر

صعوبات وعقبات : الصراط

ـ الجنة : عالم مغلق محروس والطريق إليه صعب

**الشخصية :**

ـ ابن القارح : شاعر متكسّب

مذنب

أما أبو العلاء فلا تبدو له أيَّةُ علاقة بهذه الوضعية إلا من خلال صفته كمبدع لها وفاعل فى حين يبدو ابن القارح فى هذه الوضعيّة شخصية مبتدعة وبالتالى ممعولا به .

أما «دقائق الأخبار الكبير» وهو عبارة عن رواية لتصورات خرافية اسطورية ذات صبغة إسلاميةلعل لهذه التصورات علاقة ببعض التجليات الصوفية التىتتناول وصف خلق العالم وخلق مختلف الكائنات والصنائع والبلدان وتصور نهاية العالم وأشكال الحساب والعقاب وطرق الخلاص وما اعتمده المدنى من هذا الكتاب هو الباب الذى اهتم بوصف خلق العالم الذى جسّمه هذا الكتاب فى خلق مجموعة من الكائنات ومن خلالها أو من خلال بعض مكملاتها تخلق هيئة الكائنات فى نوع من التسلسل يخضع إلى منطق خاص بعيد كل البعد عن أى مقياس عقلى أو علمى وبعيدحتى عنالتصورالدينى الوارد فى الكتب السماوية .

«جاء فى الخبر أن الله تعالى خلق شجرة لها أربعة أغصان فسماها شجرة اليقين ثم خلق نور محمد فى حجاب من درّة بيضاء كمثل الطاووس ووضعه على تلك الشجرة فسبح عليها مقدار سبعين ألف سنة ثم خلق مرآة الحياة فوضعت باستقباله فلما نظر الطاووس فيها رأى صورته أحسن صورة وأزين هيئة فاستحى من الله وعرق فقطرت منه ست قطرات فخلق الله تعالى من القطرة الأولى «أبا بكر» رضى الله عنه ومن القطرة الثانية «عمر» رضى الله عنه ومن القطرة الثالثة «عثمان» رضى الله عنه ومن القطرة الرابعة «عليا» رضى الله عنه ومن القطرة الخامسة الوردَ ومن القطرة السادسة الأرز . .»[٤١] .

ثم اهتم الكتاب بما يهم نهاية العالم يوم الحشر :

«ان الله تعالى خلق على النار جسرا وهو الصراط على متن جهنم مدحضة مزلقة عليه سبع قناطر كل قنطرة منها مسيرة ثلاثة آلاف سنة ، ألف منها صعودا وألف منها استواء وألف منها هبوطا أدقّ من الشعرة وأحدّ من السيف وأظلم من الليل . . . .»[٤٢] .

ومن هذا الاثر تبدو سلسلة الكائنات المخلوقة ويتصور منطق خلق هذه الكائنات وتتجلى الذهنية المشيِّدةُ له والتى يبدو فيها الخيال معتمدا على التضخيم والمبالغة وعلى تجسيم الصور المجردة وتجسيد

(٤١) دقائق الأخبار الكبير فى الإمام عبد الرحيم ص ٢

(٤٢) نفس المرجع السابق ص ٣٢

التشبيهات المتعلقة بصفة النبى أو بسمات الإله ، وهذه الكائنات والأشياء مختلفة الطبيعة إذ فيها الشجرة وفيها الطاووس والقنديل والمرآة والقلم ، إلى جانب ذلك تبدو صورة العالم الآخر وخاصة يوم الحشر فى شكل خاص فتبدو الجنة عالما مغلقا لا يسْهل الدخول إليه إذ العَقَبات كثيرة والصعاب متنوعة : فلا بد من المرور على الصراط ولا مناص من تجاوز الأبواب السبعة .

ولقد اعتمد عز الدين المدنى فى مسرحيته الغفران على حدث أساسى كان حلقةَ الصلة الرابطة بين كل من الخبر الذى رواه «ياقوت» الحموى وبين مقطع الرحلة من «رسالة الغفران» وهذا الحدث هو طلب الشفاعة الذى أوكل أمره إلى أبى العلاء المعرى لكن عز الدين المدنى أعطى لهذه الشفاعة دلالات جديدة واعتمد لتبرير طلب الشفاعة ذلك نفس الحدث الوارد فى خبر ياقوت والمتمثّل فى الخطر الذى داهم «معرة النعمان» والذى جسمه صالح بن مرداس أسد الدولة لكن سرعان مابدت ملامح هذه الشخصية مختلفة عن ملامحها فى الخبر تم دمج مختلف الشخصيات الواردة فى المصادر الأساسية الثلاثة زيادة على ما أضافه منها فى علاقات تجلّت من خلالها هذه الشخصيات كأطراف صراع ممّا جعل ملامحها تختلف عن صورها الأولية الواردة فى الآثار التى استقيت منها ، كما أعطى للإطار المكانى الذى تدور فيه الأحداث دلالة مزدوجة لم تتجلّ فى الآثار / المصادر . وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الإطار الزمانى فقد دارت أحداث

المسرحية فى زمن نسبى وآخر مطلق .

فما هى هذه الدلالات المزدوجة وماهو الداعى لها وأى وظيفة لعبتها فى الأثر الجديد ؟

كانت بداية المسرحية خاضعة للزمن المطلق إذ تم فيها وصف خلق العالم من خلال حكاية خلق مختلف الكائنات وكان ذلك حسب منظور أسطورى له مسحة إسلامية وقد اعتمد عز الدين المدنى فى ذلك على تضمين ماورد فى «دقائق الأخبار فى ذكر الجنة والنار» فى صياغة أخرى تتجسدّ معها تلك المخلوقات فتصبح بدورها شخصيات تَرْوِى بالتّناوب مراحل خلق العالم كما شهدتها وعاشتها .

القلم : جاء فى الخبر الصحيح أن الله تعالى خلق شجرة لها أربعة أغصان فسماها شجرة اليقين .

الشجرة : ثم خلق نور محمد ﷺ فى حجاب من درّة بيضاء كمثل الطاووس .

الطاووس : فوضعنى فى تلك الشجرة المباركة ، فسبّحت عليها مقدار سبعين ألف سنة والسنة كالشهر والشهر كالأسبوع والأسبوع كاليوم واليوم كالساعة والساعة كالدهر ثم خلق مرآة الحياة .

المرآة : ثم خلقنى عز وجلّ باطنى فى ظاهرى وظاهرى فى باطنى ووضعنى باستقبال الطاووس(٤٣) .

---

(٤٣) الغفران ص٢٣ ــ ٣٠

وفى الآن نفسه يتمّ خلق عوالم المسرحية فتتشكل شخصياتها وتُبْنى العلاقات بينها . ويُمكن تصنيف الشخصيات مبدئيا إلى صنفين أولهما من كان عنصرا من العناصر الناتجة عن حكاية خلق العالم وهى:

- القلم
- الطاووس
- القنديل ـ الشجرة ـ المرآة

وكلها واردة فى دقائق الأخبار الكبير
أبجد : وقد اضافها عز الدين المدنى
وصاحب المذهب
صاحب الكلام
صاحب المفتاح
صاحب العدد

وهم أعيان «المعرة» الوارد ذكرهم فى أخبار ياقوت

والنوع الثانى لم يكن ناتجا عن حكاية وصف خلق العالم ويتمثل فى :

أبو العلاء : موضوع خبر ياقوت وصاحب رسالة الغفران .
ابن القارح : وهو الشخصية الرئيسية فى رسالة الغفران وهو وجهة رسالة أبى العلاء

- الباز : الذى لايبدو إلا فى الموقف الرابع .

إن ما أضافه المدنى من شخصبات منه من كان تفصيلا لما ورد فى

خبر «ياقوت» مثل ما كان الأمر بالنسبة للأعيان الذين قسمهم إلى شخصيات أربع كل واحدة منها تمثل سلطة من السّلَط تتميز حدودها مع تطور أحداث المسرحية ومنه ما كان امتدادا لشخصيّة من الشخصيات الموجودة فى أحد الآثار كـ (أبجد) الذى هو صورة أخرى لشخصية القلم وصدى له وجواب كـ (النساء) اللاّتى كنّ تابعات لأحد الأعيان .

أما الباز فإن كان فى طبيعته لايختلف عن الشخصيات الواردة فى «الأخبار الكبير» فيستبيّن تميّزُها فيما بعد عند بداية الحركة الدرامية فى المسرحية ، لكن هذا التقسيم للشخصيات سيتغير انطلاقا من بداية الحركة الدرامية المتبلورة حول الحدث الأساسى المتمثل فى الخطر الذى هدد مدينة «معرة النعمان» وسيبرز انطلاقا من النظرة إلى هذا الحدث وإلى صاحبه كما أن تطور الأحداث سيبنى على نِظْرتين متقابلتين لهذا الحدث وتتجلىّ النظرة الأولى فى تقديم «أصحاب السلطة الأربعة» لخبر محاصرة صالح بن مرداس للمعرة وكأنه حدث يتجاوز كل التوقعات إذ يصورون الخطر الذى يحدق بالمدينة وبمن فيها وكأنه نهاية العالم ويوم القيامة .

صاحب المفتاح : صالح بن مرداس على بضعة أميال من المدينة يتأهّب للانتقام منّا ، وقتل رجالنا ، وسبى نسائنا وأسر صبايانا . . .

صاحب المفتاح : كأن الساعة قد أزفت ، الخوف

النساء : مزقن الشعور ، اقرعن الصدور

صاحب العدد : كأنّ المدينة انفلقت ، الهلع

النساء : اهتكن السّتور ، انبشن القبور اذ قد وهبت الأرواح

صاحب المفتاح : كأن الأموات قد انبعثت ، الفزع . . .

. . . . . . . . . . . . . . . .

صاحب العدد : انظروا ألف عين تسترق النظر من خصائص النوافذ والأبواب ، ألف أذن تنصت من خلال الجدران والأسوار ، ألف حلق تجف فى ظلام البيوت ، الروع ، العدم .

أبو العلاء : دعونى يا ناس اشتغل ، أجننتم تفرقوا عنى .

صاحب المذهب : الغوث الغوث . . ياشفيعنا عند الله يا محمد أهذا يوم الحساب والعقاب ؟ لكن أين الزلزال ؟ يوم القيامة بدون زلزال ؟ أستغفر الله العظيم لقد ضاع رشدى ؟ الغوث يا محمد ، العون ؟(٤٤) .

وتظهر النظرة الثانية فى سخرية «الباز» من هذا التهويل واعتبار غزو صالح بن مرداس للمعرة ليس أمرا على هذه الدرجة من الخطورة ولا مجال للحديث عن نهاية العالم .

الباز : لم تبزغ الشمس من المغرب ، لم يُرفع القرآن ، لم تزلزل الأرض زلزالها . . . باز بوزبيز ز ز ز . . .(٤٥)

---

(٤٤) الغفران ص ٣١ ــ ٣٢

(٤٥) الغفران ص ٣٢ ــ ٣٧

كما تظهر النظرة الثانية كذلك فى تأكيد أبى العلاء على أن ما وقع ليس أمرا جديدا على المدينة

صاحب المفتاح
صاحب العدد
صاحب المذهب   لقد غالبتنا الكوارث والازمات فقهرتنا

صاحب الكلام

أبو العلاء : فمتى لم تكن فى هذه المدينة أزمات . . .(٤٦)

بل لايمثل تسلّط صالح بن مرداس على المدينة فى رأيه إلا حلقة من سلسة ما تعرضت له من المتسلّطين فيذكر «أبا الفضل» حفيد سيف الدولة ثم «أبا اللؤلؤ» مولى سعد الدولة ثم القائد فتحا ليصل إلى «صالح بن مرداس»(٤٧) فبينما يبدو صالح بن مرداس فى صورة حاكم جائر متسلط يسأل أبو العلاء أصحاب السلطة عن طريقة مواجهته .

أبو العلاء : ستصنعون ماذا ؟ وماذا أعددتم لرد العدوان ؟(٤٨)

يتصور صالح بن مرداس فى ذهن بقية الشخصيات باستثناء

---

(٤٦) الغفران ص ٣٣
(٤٧) الغفران ص ٣٤ ــ ٣٣
(٤٨) الغفران ص ٣٤



«الباز» فى صورة خارقة للعادة لايمكن بحال التفكير فى مواجهته بغير طلب الشفاعة والغفران فتبدو صورته ذات بعدين بعد إنسانى مادى يتماشى مع صورته فى «خبر ياقوت» وبعد آخر أضفاه عز الدين المدنى على هذه الشخصية بناء على النظرة الأخرى للحدث .

فلا يظهر صالح بن مرداس إلاّ مرّة واحدة طيلة المسرحية وذلك فى الموقف ـ ٦ ـ محاطا بأتباعه وبإخوته الثلاثة زيادة على ساعد ومسعد وقد علا صوت النفير فيبدو فى صورة القائد العسكرى الغازى .

عبد الجبار بن مرداس : يا أهل المدينة الفاجرة لقد جاءكم صالح بن مرداس وجنوده سلموا إليه نفوسكم إليه ومتاعكم ودجاجكم وكباشكم[49].

فى حين يكون فى رد فعل «مخلوقات الحكاية» إزاء دخوله المدينة من التهويل مايذكر بنهاية العالم .

القلم : يوم الحساب والعذاب والعقاب
أبجد : يوم اللقاء والبقاء والبكاء
الشجرة : يوم الميعاد والتناد والمرصاد
القنديل : يوم المآب والمتاب والثواب
المرآة : يوم الرجاء والقضاء والجزاء
الطاووس : يوم الدمدمة والمناقشة ، يوم الزلزلة والمحاسبة[50] .

---

(٤٩) الغفران ص ٣٤
(٥٠) الغفران ص ٣٧ ـ ٣٨

ومن هذه اللحظة تتداخل الصورتان لتغلب الصورة الثانية التى أضفتها «مخلوقات الحكاية» عليه فلا يظهر من جديد ولو مرّة واحدة ويصبح محورَ الاهتمام وموضوع الحديث ولا يكون الكلام عنه إلا باستعمال ضمير الغائب الأمر الذى يؤكّد سمته الأسطورية زيادة على ملامحه الغريبة إذ له من الأعوان من يلعب دور المستشار الأدبى كابن القارح .

ابن القارح : أجب صاحبى ساعدا ومسعدا

أبو العلاء : وهل أنت وسيط بيننا فاخرج من الصف يرحمك الله . . .

ابن القارح : ليكن فى علمك يا أبا العلاء بأن أسد الدولة الأمير صالح بن مرداس عيننى أنامستشاراًأدبيا فى بلاطه حتى أدُله على أمثالك من الملاعين . . فتُشاه . . . (٥١) .

ومنهم من يقوم بمحاسبة الناس على أفعالهم ويقرر عدد السيّئات وكميّة الحسنات .

مسعد : تكلم لِمَ الصمت ؟ قل : هل أنت من أصحاب اليمين أو من أصحاب الشّمال ؟

ساعد : نترقبّ الجواب

أبو العلاء : اليمين الشمال الوسط هذه الكلمات لا مدلول لها . . .

---

(٥١) الغفران ص ٤٢

مسعد : ألف سيئة[٥٢]
وشيئا فشيئا يُفقده بعدَه المادى ليصبح لُغزا لا سبيل إلى حله .

أبو العلاء : صفوه لى أدق الوصف

مسعد : من رآه ؟ من تخيله ؟ فهو ظاهر مكتوم

ساعد : من شاهده ؟ من تصوره ؟ فهو حاضر محجوب

مسعد : حين نسأل آخر حجابه بمن اتصلت ــ يجيب : اتصلت بآخر حجابه وهو كالسلسلة لا تنقطع[٥٣] .

ثم يزيد الغموض غموضا عنلما يعلم أعوانه أنّه أعمى فأى أعمى هذا الذى «يقود الجيوش» وأى أعمى هذا الذى يسيطر على البحار والأجواء ؟ مما يعطى لعماه معانى ودلالات متعددة تُضفى عليه هى الأُخرى قسطا من الغموض فتُصبح صورته أشبه ماتكون بصورة كائن عجيب فهو الأمير القائد الإله الذى يبدو حاضرا دائم الحضور من خلال غيابه .

**تصنيف الشخصيّات من خلال مواقفها من الخطر المحدّق بالمعرة**

**وانطلاقا من الموقف من الخطر الذى يحدّق بمدينة المعرة وانطلاقا من صورة صالح بن مرداس يتجلى تصنيف عز الدين للشخصيّات الواردة فى المسرحية إلى طرفين يمثلان نظرتين متقابلتين :**

---

(٥٢) الغفران ص ٥١

(٥٣) الغفران ص ٥١

جدول رقم (٢)

| المواضيع<br>الشخصيات | محاصرة المعرة من<br>طرف صالح بن مرداس | صورة صالح<br>ابن مرداس | رد الفعل |
|---|---|---|---|
| أصحاب السلطة | نهاية العالم | قوة قاهرة لا تواجه | طلب الشفاعة<br>طلب الغفران |
| ممثلو المخلوقات | يوم القيامة | قوة جبار اله | التسبيح والاستغفار |
| ابن القارح | نهاية العالم | قوة جبارة لا تواجه | تسخير نفسه لخدمته |
| أبو العلاء | عدوان على المدينة<br>كأى عدوان | حاكم جائر ظالم | التساؤل عن طريق<br>صد العدوان |
| البـــاز | حدث وارد | صيد سيصطاده(٥٤) | السخرية |

(٥٤) الغفران ص ٥٤

ـ من ناحية أبو العلاء ومعه الباز

ـ ومن ناحية ثانية الشخصيات التى كانت ناتجة عن «خلق العالم» التى بدأت بها المسرحية باستثناء ابن القارح الذى وقع تقديمه فى الموقف الثالث عن طريق ضمير المتكلم .

ابن القارح : أنا على بن منصور المشهور بابن‌القارح أنا الأديب الأريب الحلبى أنا . . . .(٥٥)

لكنه فى الموقف الرابع يندمج فى مخلوقات «حكاية خلق العالم» ويلحّ فى إيجاد مكانه بينهما .

ابن القارح : وأنا وأنا

القلم : ومن رأى دفاتره وأقلامه ؟

المرآة : صار كسيدنا صاحب العدد

صاحب العدد : حاضر ، أنا قادم إليكم من ديوان الاقتصاد والحسبة هذه دفاتر فيها حسناتكم وسيئاتكم

القلم : ومن رأى رسائله ، وكتبه وثقافته ؟

المرآة : صار بدون شك . . . .

ابن القارح : بل صار أنا ، أديبا أريبا صاحب رسالة فى الآداب(٥٦)

كما أن ابن القارح على نقيض المعرى تجمعه بـ «مخلوقات الحكاية» ردود فعل ومواقف كثيرة لا يتبعها المعرى فى أى حال .

---

(٥٥) الغفران ص ٥٤

(٥٦) الغفران ص ٣٠

القلم
أبجد
الطاووس
القنديل ← .... غفرانك اللهم غفرانك ...
الشجرة
المرآة
ابن القارح
ثم ....

ـ جميعهم (بما فى ذلك ابن القارح) باستثناء أبى العلاء : غفرانك اللهم غفرانك(٥٧) مما يمكن معه إلحاق ابن القارح ببقية مخلوقات «حكاية خلق العالم» وبذلك يتمّ التطابق بين التقسيمين : بين النّظرة إلى الحدث وبين الانتهاء أو عدم الانتهاء إلى حكاية خلق العالم وتتجلىّ بذلك الوظيفة التى أوكلها عز الدين المدنى لـ «حكاية خلق العالم» بصفة أوضح فتبدو هذه فى شكل ذهنية ونظرة للعالم تفّسره وتبّرر مظاهره وأهمّ ماتمتاز به هذه الذهنية هى إعادة كل الأشياء إلى المطلق إذ تزيل على الحدث صبغته الزمنية وسمته التاريخية .

الطاووس : والسنة كالشهر والشهر كالأسبوع والأسبوع كاليوم واليوم كالساعة والساعة كالدهر ....(٥٨) .

كما تقطع الأحداث عن أسبابها المادية وتعيدها إلى قوة جبّارة قاهرة

---

(٥٧) الغفران ص ٢٨ ـ ٣٠

(٥٨) الغفران ص ٢٤ ص ٤٥ ص ٥٤ ص ٥٨



لايمكن تصور شكلها ولا رسم ملامحها ويصبح الظلم والقهر بالتالى قَدَرا لايُرَدُّ ويصبح المتسلّطون والظالمون فى صورة آلهة لايمكن الوقوف أمامهم ولا مواجهتهم إلا باعتراف بالذنب حتى وان لم يتأكد الذنب أو بطلب الشفاعة والغفران ، وبذلك يُبَرِّرُ الأمر الواقع فَيُقْبَلُ على عواهنه .

جدول رقم (٣)

| الطرفان / الذهنيتان | الأحداث الواردة فى الخبر : اغتصاب صالح بن مرداس للمعرة | رد الفعل |
|---|---|---|
| ذهنية «الحكاية» اللاتاريخية (شخصيات الحكاية) | موضوعة فى الزمن المطلق | تبرير عام المواجهة والبحث عن الشفاعة |
| الذهنية التاريخية (أبو العلاء) | مربوطة بالزمن النسبى | ضرورة المواجهة والبحث عن أشكالها |

هذه الذهنية ذهنية سائدة على شخصيات المسرحية إذ يَبْدُو أبو العلاء ومعه الباز كمن يمثّل حالة شاذة وحتى يجسّم عز الدين المدنى هذه النظرة إلى العالم يعمد إلى عوالم مقطع الرحلة فى رسالة الغفران فيستخدمها لتصوير الأحداث الوارد ذكرها فى خبر ياقوت فى صورتها المطلقة فتتداخل الأطر المكانية والأطر الزمانية لتتزلق شيئا فشيئا إلى

الأمكنة المطلقة والأزمنة المطلقة وتصبح «معرة النعمان» المدينة المغتصبة ممثلة العالم السُّفْلى ويصبح معسكر صالح بن مرداس / القائد العسكرى الغازى ـ الواقع خارج المدينة ـ حضيرة صالح بن مرداس / القائد الأمير الإله هذه التى تجد فى «جنة الغفران» تمثيلا لها وتُصبح المرحلة الفاصلة بينهما مرحلة الرحلة إلى الجنة عبر موقف الحشر بينما يتقمص أبو العلاء المعرى الدور الذى خُصَّ به ابن القارح فى رسالة الغفران فيلعبه مواصلة لمهمة الشّفيع التى طلبها منه أعيان المدينة فى خبر «ياقوت» ويسعى لطلب الغفران لسكان المدينة هذا الغفران الذى لايتمّ إلا بمقابلة صالح بن مرداس فى صورته الجديدة .

لكن أبا العلاء وقد أخذ معه إلى «حضيرة صالح بن مرداس» بقية شخصيات المسرحية يجد نفسه وحده أمام عراقيل أبواب الحضيرة / الجنة ، فلم تقو بقية الشخصيات على المسير :

**أبو العلاء** : أين صاحب المفتاح ؟

**صاحب الكلام** : ضاع بمفتاحهفى زوبعة الكون .

**أبو العلاء** : والمرآة ؟

**صاحب الكلام** : احترقت

**أبو العلاء** : والشجرة ؟

**صاحب الكلام** : هلكت

**أبو العلاء** : والقنديل ؟

**صاحب الكلام** : انطفأ

**أبو العلاء** : والقلم

**صاحب الكلام** : ضاع هو وأبجد منذ زمان فى خبر كان

أبو العلاء : والطاووس ؟

الباز : هرب مَنه الدهر وسحقه الأزل ورحاه السرمد ، فدخل التاريخ بدون ريشه المزخرف

أبو العلاء : وصاحب العدد ؟

صاحب الكلام : أكلته أعداده طالما كذب عليها ، فكذبت عليه والتهمَتْهُ

أبو العلاء : إلى أين أقصد ؟ فحتى صاحب الكلام قد أعدمه كلامه ؟ . . (٥٩) .

لكن عز الدين المدنى جعل من عدد الأبواب المؤدية إلى حضيرة صالح بن مرداس أربعة على عدد أصحاب السلطة الأربعة بل وجعل كل واحد منهم قائما على باب من الأبواب .

أبو العلاء : لا أدرى كيف تأخرتم عنى فى تلك الطريق ، ولا كيف سبقتمونى إلى هذه الأبواب ؟ وإنى لأجدكم تحتلّون بجاهكم ، وعنفكم وكلامكم ومذهبكم كل مكان ، لقد كنتم الأعيان فى معرة النعمان ، واليوم صرتم جميعا عسسًا على أبواب هذه المدينة فلكم الأمر والنهى وعلى سواكم الانقياد والامتثال . . (٦٠)

ويكون امتحان أبى العلاء فرصة لعز الدين لوصف مختلف الموانع التى تقف أمَام الإنسان لتجعله خاضعا لما هو موجود كل ذلك بمباركة

---

(٥٩) الغفران ص ٦٠

(٦٠) الغفران ص ٧٠

الذهنية «السلطوية» التى تصبح شكلا من أشكال السجون التى يحويها الإنسان فى داخله : فالباب الأول وقف وراءه صاحب المفتاح وأعلن فيه عن الضحك[٦١] والباب الثانى وقف وراءه صاحب الكلام ومنع فيه النقاش[٦٢] والباب الثالث وقف وراءه صاحب العدد ومنع فيه الخيال[٦٣] بينما وقف صاحب المذهب وراء الباب الرابع الذى منع فيه الفكر[٦٤] .

فتكون هذه «الذهنية» من خلال هذه الممنوعات تجريدا للإنسان من أهم أبعاده وتبدو السلطات أدوات لتركيع الإنسان ــ بعد إفقاده ميزاته ــ أمام الموجود كيف كان هذا الموجود ومنعه حتى من الحيرة والشك فضلا عن الرفض والتجاوز وظهور هذه السلطات الأربع مظهر العسس ليس من باب الصدفة بالنسبة للمدنى إذ يتجلّى من خلال ذلك دورها الزجرى فهى حارسة «للأمر الواقع» ومبررة للعلاقات الموجودة .

صاحب المذهب : نحن عسس قيّم هذه المدينة نصونها على طوال الزمان السرمدى نحميها من الشاكّين والماديين والزنادقة[٦٤] .

ولقد شحن عز الدين المدنى شخصيات أصحاب السلطات الأربعة بمعان جعلت منهم رموزا لسلطات الدولة ولمختلف أجهزتها

---

(٦١) الغفران ص ٦١

(٦٢) الغفران ص ٦٤

(٦٣) الغفران ص ٦٧

(٦٤) الغفران ص ٧٠

فمواصفات صاحب المذاهب تذكر بالجهاز الأيديولوجى للدولة الموكول إليه مهمة تبرير تصرفات الحكام والتنظير لها وتقديمها فى صورة مَنْ فَازَ بالعصمة من كل زلل .

صاحب المذهب : اعلم أن المذهب معصوم لأنه يمتلك الحقيقة[٦٥] .

أما شخصية صاحب الكلام فتذكر ملامحه بأجهزة الدعاية للدولة التى تملك من فنّيات الخطابة الشىء الكثير.

صاحب الكلام : . . . بلا مناقشات يجب عليكم أن تستمعوا إلىّ فى جميع أوقات الاستماع خلال الليل وفى أثناء النهار ، ولاسيما فى الفجر والصبح والظهر والعصر ، والمغرب والعشاء . .[٦٦] .

وصاحب المفتاح : يمثل الجهاز الادارى والسياسى الذى يباشر السلطة ويظهر فى مظهر صاحب «الحل والعقد» .

صاحب المفتاح : . . . والمفتاح واحد وهو مفتاحى والحل واحد وهو حلّى[٦٧] .

وأما ملامح صاحب العدد فهى تشير إلى «التقنوقراطيين» الذين لايعطون للأبعاد الإنسانية قيمة ويرون العالم من خلال الأرقام ، أرقام المداخيل والمخاريج والنسب المئويّة .

---

(٦٥) الغفران ص ٧١

(٦٦) الغفران ص ٧٤

(٦٧) الغفران ص ٦٧

صاحب العدد : . . . فالدنيا عدد وكيل وميزان وليست مفعولا مطلقا ولا لفيفا مقرونا . .[٦٨]

ولقد حرص عز الدين المدنى على أن يظهروا متآلفين متّفقين كأنّهم يمثّلون كلّا لايتجزأ فلا يكاد يظهر الواحد منهم حتى يتبعه الآخرون ليستعملوا نفس الخطاب ويقفوا نفس الموقف ويتجاوزا إلى نفس الطرف .

صاحب المفتاح : نحن الأشراف
صاحب العدد : نحن الأعيان
صاحب المذهب : نحن النخبة
صاحب الكلام : نحن أهل الحل والعقد[٦٩].

وبهذا الشكل فجّر عز الدين المدنى شخصية «الأعيان» الواردة فى خبر «ياقوت» ونزّلها منزلتها الاجتماعية وأعطاها وظيفة الدفاع عن الأمر الواقع فى تقابل مع شخصية أبى العلاء التى بدت فى استعمال عز الدين المدنى ذات صورتين : صورة سائدة يمكن تلخيصها فى تسميته بـ «رهين المحبسين» وصورة المفكر الواعى الحامل لهموم عصره وهموم مواطنيه ، فأما الصورة الأولى فتبلو صورة نابعة عن «ذهنية الحكاية» هذه التى تريد أن تعتبر مواقف المعرى التاريخية نابعة من تشاؤم مردُّه «عماه» و «انزواؤه» الشيء الذى يُنقص من قيمة المواقف التى يقفها

---

(٦٨) الغفران ص ٦٨

(٦٩) الغفران ص ٣٦

ويظهرها مظهر الشذوذ وبالتالى يفقدها فعاليّتها وقد تدخّل عز الدين المدنى فى هذا المستوى فجعل منه مبصرا وبصيرا وأبعده عن الاختلاء .

أبو العلاء : أنا ابو العلاء احمد بن عبد الله بن سليمان بن فلان فلان بن آدم إن شئتم المعرى التنوخى ، لم أكن رهين المحبسين ولا أعمى ولا مقعدا ولا مهزوم الفعل ولا مخذول القول إنما جمّدنى أناس فى صورة الأعمى المقعد الذى لايقدر على شىء(٧٠) .

وأظهر المدنى أبا العلاء مظهر المثقف العارف والمفكر المُبدع ذى الوعى التاريخى سواء من خلال مواقفه وأفعاله أو من خلال صورة نقيضه التى جسمها المدنى فى ابن القارح فلقد صوّره فى صورة المثقف الوصولى الانتهازى الذى يضع معارفه فى خدمة السلطة أى سلطة كانت ما دامت الأقوى .

ساعد (لأبى العلاء) : وماهذه الكتب ؟

ابن القارح : أنا أعرفها جميعا ، لقد ألّفها لحساب أعداء صالح ابن مرداس الورع التّقىّ المناضل فى سبيل الحق ، المكافح فى سبيل العدل المجاهد فى سبيل الله .

... ساعد : أُلف سيئة(٧١)

---

(٧٠) الغفران ص ٢٩

(٧١) الغفران ص ٣٥ ـ ٣٦

في حين صوَّر المدنى أبا العلاء معاديا لأية سلطة غير قابلة لأى صلة بها.

أبو العلاء : وأنتم الذين ضربتم علىّ الحصار فى بيتى واجتمعتم علىّ كالطفيليين على مائدة أدبى وعلمى ونصبتم أشخاصكم الكريمة الموقرة حُكَّاما علىّ ، من أنتم ؟ ومن عيَّنكم لمحاسبتى ومحاكمتى ؟ وتريدون منى ماذا ؟

صاحب المفتاح : نحن الأشراف

صاحب المذهب : نحن النخبة

صاحب الكلام : نحن أهل الحل والعقد

... أبو العلاء : لاصلة لى بكم ، ولا أعرفكم فكتبى تناهضكم وتشهر بكم(٧٢)

وقد بدا ابن القارح بعيدا عن الإبداع منتحِلا كلام غيره معاديا لكل خلق مُوقعا بأصحابه.

ابن القارح : ألجم فمه ، اقطع لسانه ، يا أعيان المدينة أحرقوا كتبه ، فوا لله لئن بين ، لسوف تظَل سُبّة فى وجوهكم ألقوا بها فى النار (٧٣)

فى حين كان أبو العلاء مبدعا مؤمنا بوظيفته عارفا بأدوات إبداعه ...

---

(٧٢) الغفران ص

(٧٣) الغفران ص ٤٦

أبو العلاء : صناعتى الكتابة والأدب إنما الفرق بينى وبين نجّار أو حدّاد ؟ .. ، فكلانا منتج على أن قلمى هو سيفى ودرعى ، وكلمتى هى شهادتى وفعلى ، وكُتبى هى صراعى مع معضلات الزمن .(٧٤) .

وبدا أبو العلاء متمسّكا بفكره وإنتاجه متحمّلا كل تبعاته . . .

أبو العلاء : لا أخفى كتبى ، ولا أتبرّأ منها ، فلا أحملها على الخطايا ولا هى تجرّنى إلى الذنوب وهى ساطعة كشمس الظهيرة فى السماء(٧٥) .

وزيادة على صورتة المناقضة لصورة ابن القارح فقد كان أبو العلاء المفكّر الباحث والمفكر الحائر الذى يبحث عن فهم مختلف مظاهر الكون ومعضلاته عبر ممارسة وعيه بعيدا عن أى اكتفاء .

أبو العلاء : هل من بديل ؟ نضطرب فلا نتحرّك ، لكننا فى فخ لكننا فى قفص ، إلا أننا فى سجن وكسّروا السجون مهما كانت السجون ، أنا لست أعمى أنا لست مقعدا ، أنا أحيا هل من بديل ؟(٧٦) .

وإذا كان أبو العلاء رافضا «للذهنيّة الحكاية» التى تعيد كل شىء إلى المطلق وتبعد الإنسان عن الوعى التاريخى فإنه لم يمنعه ذلك من أن

---

(٧٤) الغفران ص ٣٥

(٧٥) الغفران ص ٤١

(٧٦) الغفران ص ٥٧

يعيش التجربة فينطلق فى رحلة مع المطلق وإن فسرها فى المسرحية بحرصه على سلامة سكان المعرة .

أبو العلاء : لو لم أكن مسؤولا عن نجاة «معرة النعمان» لما انصرفت من بيتى فإنى مسؤول عنهم ،[٧٦]

ان رحلته تبدو بحثا عن الحقيقة عبر المعاناة والتجربة حتى وإن كانت نتائج هذه المعاناة غير متأكدة بل ومشكوك فيها أصلا .

وبهذا يكون عز الدين المدنى قد وظّف ترجمة حياة أبى العلاء من خلال أزماته الذاتية وعلاقاته بالسلطة وصِلتِه بالناس للتعبير عن مختلف الصور التى يبدو عليها المثقف العربى فى ظل ذهنية لا تاريخية سائدة ، ولم تقف معالجة عز الدين المدنى لشخصية أبى العلاء وبقية الشخصيات عند هذا الحدّ بل استعمل فنّيات تعبير ساعدت على بيان موقفه من القضية المطروحة عبر هذه المواد التراثية فاستعمل من ناحية التصوير الكاريكاتورى فأظهر الطرف المتبنى «الذهنية حكاية خلق العالم» فى مظهر مزرٍ وكان ذلك من خلال اعتداد هذه الشخصيات بنفسها اعتداداً مبالغا فيه واعتزازها بما لا يُثير الاعتزاز .

ابن القارح : أنا الكاتب الأكتب ، أنا الشاعر الأشعر صاحب المصنفات البديعة ، والرسائل الرفيعة والدواوين اللّميعة ، وحيد عصرى وفريد مصرى ، أنا ، ، ،[٧٧] .

---

(٧٦) الغفران ص ٦٦
(٧٧) الغفران ص ٢٠

كما أظهر ذلك ماخلال مايُستعمل فى حديثهم من القوالب الجاهزة التى تصل إلى حدّ اللّغو .

صاحب الكلام : «نعم ورب الكعبة حين أقول القول أقوله قولا لايقوله قائل غيرى ، وهذه من نعمة ربى ، لكن ، فانحوا اذانكن يرحمكن الله ، إذا صادف آن قال قائل قولا قلت قولا أكثر منه حتى لايقول قولا فالقول لى ، والكلام ملكى واللغة ميدانى»(٧٨) .

فى حين كانت تدخلات أبى العلاء تمتاز بالرصانة والوضوح شأن الشخصيات الإيجابية فى تقابلها مع الشخصيات السلبية كما غيّر عز الدين المدنى نهاية الحدث الأساسى الذى كان محورَ العمل المسرحى فبينما كانت نهاية «خبر ياقوت» وخاتمة مقطع الرحلة فى «رسالة الغفران» سكونية إذ تعود المياه إلى مجاريها فيستجيب صالح بن مرداس لشفاعة أبى العلاء تقديرا له ويتوصّل ابن القارح إلى غايته بفضل شفاعة أهل البيت فينعَمَ بجنة الغفران تكون نهاية المسرحية مخالفةً تماما إذ لا يجد أبو العلاء شيئاً وراء هذه الأبواب .

أبو العلاء : كنت أترقّب أن لدخل إلى حضيرة صالح بن مرداس وإذا بالفضاء خاو ،،، صالح بن مرداس خرافة وهذه الأبواب خرافة وهذه الأبواب ضروب الخداع فلا وجود للغفران(٧٩) .

---

(٧٨) الغفران ص ٢٩

(٧٩) الغفران ص ٧٥

فتتكسّر شخصيات «حكاية خلق العالم» واحدة واحدة وتفقد دورها وتتعتّم صورتها فهؤلاء الأعيان كل واحد منهم يفضح الآخر فيبينّ قُصورَه وعجزه وخِداعه[٨٠] وتظهر هذه السلطاتُ زائفةً لاتمثّل سلطة فِعلية حقيقيّة بل كائنات هجينة ،

أبو العلاء : إياك ياصاحب المفتاح أن تتسرّب إلى الحضائر الممنوعة ، فتنسب إليهم بينها أنت هجين ، فسوف يتفطّنون إليك عاجلا أم آجلا[٨١] .

وإذا بهؤلاء مخدوعون وصاحب المفتاح ليس قادرا على استعمال مفاتيحه لإيجاد الحلول .

صاحب المفتاح : لقد صنعت مفاتيحى قبل أن تصنع الأقفال ،،، ويحّى من المفاتيح التى لاتفتح شيئا[٨٢] .

صاحب المذهب : ظننت أن الانسان قُفل يجب فتحه بمفتاح جاهز قبل أن يخلق[٨٣] وصاحب الكلام عاجز عن السيطرة على كلامه وعلى إعطائه معنى .

صاحب الكلام : ،،، الكلمات تقرضنى كالعقارب تلدغنى ،

---

(٨٠) الموقف الثالث عشر من «الغفران» ص٧٣ وما بعدها

(٨١) الغفران ص٦٢

(٨٢) الغفران ص٦٣

(٨٣) الغفران ص٧٣

تمتصنى ،،، ومن أشبه أباه فما ظلم ، ومن صارع الحق صرعه ، النجدة[٨٤]

وصاحب المذهب ليس بقادر على إقناع الناس

صاحب المذهب : أيها الناس انخرطوا فى مذهبى فإنى أكفل العصمة ،،، مابالكم ،،، تكلّموا قولوا،،، نعم ،،، نعم ،،، نعم ،،، ويْلى من صمتكم[٨٥] وكذلك الأمر بالنسبة إلى ابن القارح الذى يكتشف وضعه فيدعو إلى أن يعود إلى ذاته فينغرس فى مسقط رأسه .

ابن القارح : أريد أن أعود إلى حلب فأعيش قضاياى ومشاكلى ومعضلاتى ،،، لَسْتُ فى حاجة إلى الغفران ، ولا إلى الصفح ولا إلى العفو

فيجعل المدنى من نهاية «الحكاية» افتضاحا للخدعة ويصوّر أبا العلاء فى صورة الدّاعية إلى تغيير الموجود عَبْرَ بناء «إنسان جديد» و «إنسان قدير» لكنه جعل كلمة النهاية على لسان الباز هذا الذى بدا طوال المسرحية فى صفّ أبى العلاء ملعونا مطارداً وفاضِحا نافياً لكل ما تُقرّه شخصيات «الحكاية» فيتوجّه إلى أبى العلاء ليذكّره بحَجْمه الحقيقىّ ولينادى معه : «أنت ، أنتِ ، جوهر فرد قيمةُ السموات

---

(٨٤) الغفران ص ٦٦

(٨٥) الغفران ص ٧٢

(٨٦) الغفران ص ٧١

والأرض أنقذ نفسك من نفسك لأن المهدى المنتظر لن يخرج لأن الغفران خرافة(٨٧) .

فيكون تدخّله بمثابة الحكمة المذكّرة بحقائق الإنسان والمعلنة عن المخرج الفعلى له والمتمثّل فى إنهاء «ذهنية الحكاية» وتنزيل القضايا فى مستوى الإنسان المتعدّد الجوانب الذى لايمكن حصره فى معادلة رياضية بل يجب الإيمان به كما هو بنقاط ضعفه ونقاط قوته ، وفى هذه «النهاية / البداية» تكريسٌ الكاتب من الفكر اللاتاريخى ومنْ الإنسان .

فتبدو فنّية (التركيب / البناء)ليست شكلا من التعامل العفوى مع المادة التراثية المنتقاة وإنما هى معالجة لها واستخدام للتعبير عن مشاغل الكاتب ومواقفه ،

وقد تحدّد ـــ انطلاقا من مثال مسرحية الغفران ـــ المنهجُ الذى يحتكم فنية التركيب / البناء فى حركتين أساسيّتين ،

ـــ الحركة الأولى : ويمكن أن يصطلح عليها بحركة «المعالجة / العرض» إذْ يتمّ فيها معالجة المادة التراثية بشكل يجعل الكاتب يبسطِ من خلالها المسألة أو القضية أو يعرض عن طريقها الحالة التى يريد تناولها . والوسائل إلى ذلك مختلفة ومتنوّعة : فقد يكون ذلك

---

(٨٧) الغفران ص ٧٦

عبر إيجاد محور للنزاع (مثلا) تتحدّد أطرافه ضمن مايجد من شخصيات فى المادة التراثية المعتمدة ويقوم بتصعيد الأحداث الواردة فيها متصرفا فى عناصر تلك التراثية التصرف الذى تقتضيه حاجة التحليل والعرض وقد اعتمد ذلك فى «الزنج» و«الغفران» ،

ويمكن أن تتجلّى عملية«المعالجة / العرض» فى تفجير الشخصية المحورية إلى أكثر من واحدة فيقوم الكاتب بتشريحها ويبرز مختلف جوانبها مثل ما كان الأمر بالنسبة لمعالجة شخصية «الحلاج» الذى تصوّر فى شكل شخصيات ثلاث اختلفت أبعادها المادية وأبعادها النفسية والخلقية كما اختلفت ملامح مشاغلها واهتماماتها

ـ فحلاج الأسرار : «زعيم متصوفين» و«متمرد على أهل ،سنة»

ـ وحلاج الحرية : زعيم فى الفكر الحر لا يتقيد بمذهب رغم معرفته العميقة بمختلف المذاهب .

ـ وحلاج الشعب : زعيم نقابى يعيش حياة كل الناس(٨٨)

لكن الذى يجمع بين هذه الشخصيات هو أنها تمثل وجوها متنوعة للبحث عن الأحسن والأفضل وإزالة المظالم وبناء العدل عبر تقويض المؤسسات التى تحمى الوضع الراهن .

ـ أما الحركة الثانية : فيمكن أن يطلق عليها اسم

---

(٨٨) الحلاج ص ٩ ص ١٠ ص ١٢

«التدخل / الموقف» وبفضل هذه الحركة يتبين موقف أو مواقف الكتاب من المسألة وتحدد رؤيته وتتبين الغاية من عمله المسرحى ذلك والوسائل إلى ذلك متنوعة تنوع الحركة الأولى .

قد استعمل التصوير الكاريكاتورى لرسم معالم شخصيات «ذهنية الحكاية» وقام بتغيير نهاية الحدث فى مسرحية الغفران مثلا ، واعتبر فشل ثورة «صاحب الحمار» فشلا مولدا لثورات أخرى آتية فعبر عن ذلك بإعطاء الكلمة لأبى يزيد وهو فى مراحل ثلاث من سنّه .

أبو يزيد (كهل) : لم يبق إلا الأمل

أبو يزيد (شاب) : ياخيبة الثورات

أبو يزيد (طفل) : الثورة بين ضلوعى ستولد من جديد .

زيادة على اقتراح لافتة عند نهاية المسرحية مكتوب عليها : «يتبع . . . سنة ؟»[٨٩]

### وهاتان الحركتان الأساسيتان

(المعالجة / العرض) و (التدخل / الموقف) ليستا بالضرورة متواليتين بل هما متداخلتان فى أغلب الأحيان على طول المسرحية .

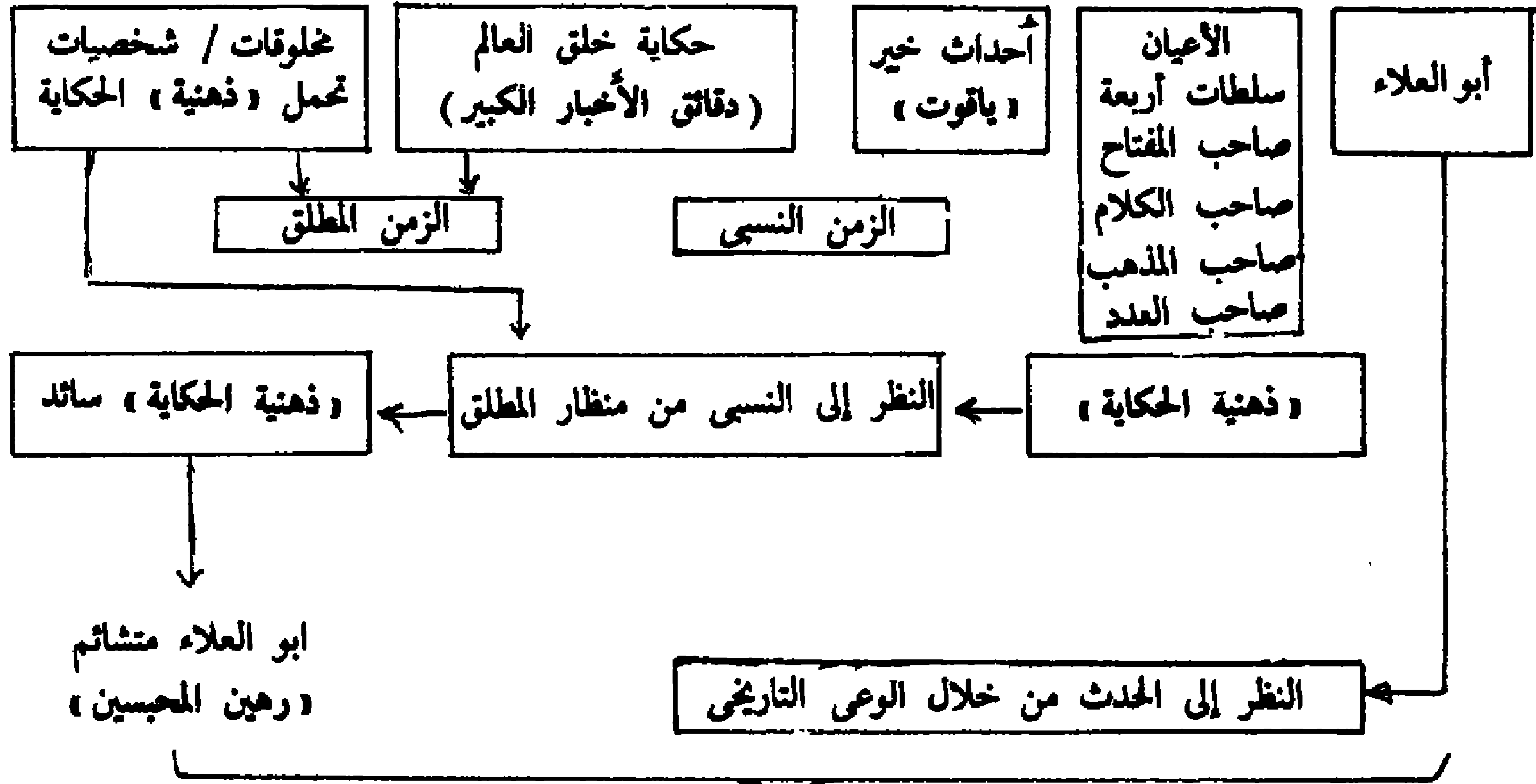
---

(٨٩) ثورة صاحب الحمار ص ١٠٢ ـ ١٠٣

يبدو جليا من خلال هذا العرض التطبيقى لفنية «التركيب / البناء» أنها تُمكّن مَنْ يعتمدها من مجال للتحرك داخل المادة التراثية كبير فبفضلها تبدو هذه المادة التراثية طيّعة مرنة وأدوات التدخّل فيها والمعالجة لا حدَّ لتعدُّدها ، الشىء الذى يمكّنُ الكاتب من طاقة تعبيرية كامنة يمكّنه توظيفها لتناول مايراه من القضايا والمسائل ولطرح وجهات نظر ورؤى للعالم ليست بالضرورة وجهة نظر المادة التراثية المعتمدة كما تمكّنه من رصيد من المصداقية متأتّية من طبيعة هذه المادة التراثية ومن الرصيد الذى تَكَوّن لها عبر العلاقات التى أنبنت لها فى أذهان المطّلعين عليها والعارفين بها الشىء الذى يُولِّد حوارا بين صورتها السابقة والصورة الوليدة فى ذهن المتلقين وتتراوح أدوات التدخّل والمعالجة بين استلهام المواقف أو المشاهد أو الشخصيات وبين تضمين عناصر من المادة التراثية قد تكون أُطراً أو أحداثا وقد تكون مادّة نصّيّبه لكن هذا لاينفى عن المستخدم لفنية «التركيب / البناء» صفة الإبداع إذ إن الأهم إنما هو طريقة وصل هذه العناصر بشكل يجعل منها كلا متناسقا فى المستوى التعبيرى والجمالى فى قطيعة فعلية مع الآثار المستخدمة .

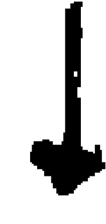
ويُصبح التعامل مع هذا الأثر الجديد هو نفس التعامل الذى يحظى به أىُّ أثر مُبْدَع آخر يُقرأ ويقيَّم وتختلف أهمّيته باختلاف وجهات النظر واختلاف المنطلقات الفكرية والجمالية للقارىء .

ومن هذا المنطلق فقط يمكن أن تكون لمقال «أبى زيان السعدى»



ترسيمة لعملية « التركيب / البناء » للعتمدة فى مسرحية « الغفران »
١ — المعالجة / العرض
أبو العلاء
الأعيان
سلطات أربعة
صاحب المفتاح
صاحب الكلام
صاحب المذهب
صاحب العدد
أحداث خير « ياقوت »
حكاية خلق العالم
( دقائق الأخبار الكبير )
مخلوقات / شخصيات
تحمل « ذهنية » الحكاية
الزمن النسبى
الزمن المطلق
« ذهنية الحكاية »
النظر إلى النسبى من منظار المطلق
« ذهنية الحكاية » سائد
ابو العلاء متشائم
« رهين المحبسين »
النظر إلى الحدث من خلال الوعى التاريخى
صالح بن مرداس = الأمير القائد الإلة

الشخصيات :



2 — التدخل / الموقف

إدماج خبر ياقوت (الزمن نسبى)
بمقطع الرحلة فى رسالة الغفران (زمن مطلق)
أبو العلاء عوضا عن ابن القارح

أبو العلاء = الوعى التاريخى
(نفى « رهين المحبسين »)

شخصيات « الحكاية » ذهنية لا تاريخية

أبو العلاء بصير (مظهر لائق

مظهر مزر (تصوير كاريكاتورى)

النهاية  نهاية / بداية

لا وجود لصالح بن مرداس الأمير القائد الإله
نهاية ذهنية الحكاية الغفران = خرافة
الإنسان . . . الإنسان

(مسرحية الغفران من هو مؤلفها الحقيقى ؟) دَلالة تتجاوز دلالته النصية تلك فتطرح قضية التراث وطرق التعامل معه وما يعكس ذلك من رؤى ومنطلقات ، لقد أعلن فى هذا المقال أن «المسرحية مسروقة» فالمسرحية لم تكن صورة جديدة لـ «رسالة الغفران» أو نظرة ثورية للتراث العربى وإنما هى سرقة موصوفة . . فصاحبها . . مَدَّ يَدَه بدون حذر ليأخذ الكثير من كتب ظنّها مجهولة ثم يسبغ عليها لونا مسرحيًا هشا يبث بين ثناياه جُمَلا وفِقرا ورسوماً كانت النشاز الذى أثار الجلبة والاستنكار . .)[٩٠]

ودعم ما ذهب إليه برسم جدول أثبتت فيه المادة النصية الواردة فى «دقائق أخبار الكبير» وقارنها بما ورد فى فى مسرحية الغفران . . معتبرا ذلك دليلا ماديا على السرقة الأدبية وفى حقيقة الأمر «لامبرر للحديث عن السرقة» تماما كما ذهب إلى ذلك الناصر بن الشيخ[٩١] وأحمد الحاذق العرف[٩٢] فى مقالاتها .

فجوانب الإبداع فى هذا العمل المسرحى بينة جَلِيّة إذا ما تمَّ الانتباه إلى طبيعة تعامل الكاتب معْ هذه المادة التراثية وخاصة فنية التركيب / البناء التى بيّنت معالمها منَ خلال العمل التطبيقى الذى قمت به على هذه المسرحية .

---

(٩٠) الصباح ١٥/ ٥ / ١٩٧٧ ص ١١ ، ٢٣

(٩١) مظاهر التجديد فى كتابات المدنى الصباح ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨ مارس ١٩٧٧

(٩٢) المدنى ليس ساذجا ليسطو على كتاب أصفر الصباح ٩ يونية ١٩٧٧ عندما يركب الناقد حصان طروادة الصباح ٧ / ٦ / ١٩٧٧

إلا أن عز الدين المدنى فسح المجال لمثل هذا الاتهام بشعور أو دون شعور إذ إنه ذكر المراجع التى اعتمدها لاستقاء المادة التراثية المستخدمة فى المسرحية فأثبت فى غضون النص المسرحى رسالة الغفران(٩٣) وضم خبر ياقوت فى «ملحق تاريخى» إلى الكتاب(٩٤) لكنه اكتفى بالإشارة فى أول الكتاب إلى أن المسرحية من تأليفه هو «عن أبى العلاء سليمان التنوخى المعرى وغيره من القدامى غفر الله لهم أجمعين» ولم يذكر اسم كتاب «دقائق الأخبار الكبير» ولا اسم صاحبه ، ولكن ذلك لاينقص فى شىء من قيمة عمل الكاتب الإبداعى كما لايطمس هذا الأمر حقيقة الخلاف القائم بين صاحب المقال وبين صاحب المسرحية فلو أشار الكاتب إلى المرجع المذكور لما تغير رد فعل كاتب المقال إذ لا يتعلق الأمر بالكشف عن «سرقة أدبية» وإنما بنظرتين للتراث مختلفتين وبصراع إديولوجى حاد . فالمقال المشار إليه لم يكن الأولَ الذى تناول فيه أبو زيان السعدى هذه المسرحية بالذات بالنقد فقد سبقته مقالات(٩٥) نشرت متسلسلة فى نفس الجريدة ولم تشر إلى ظاهرة «السرقة الأدبية» المكتشفة فى ما بعد وإنما اهتمت أساسا بشكل التعامل مع التراث ولعلها تصور بصدق حقيقة الخلاف ، وكانت شديدة اللهجة لاتخفى

---

(٩٣) الغفران ص ٣١ ومابعدها

(٩٤) الغفران ص ٨١

(٩٥) «كلا أن الغفران ليس بخرافة» الصباح : ٢ ــ ٣ ابريل ١٩٧٧ ــ «لااللراية السوداء» : الصباح ٢٤ ــ ٢٧ ابريل ١٩٧٩

عداءها لمثل هذا التعامل مع التراث(٩٦) ولا تتوانى فى اتهام من يعتمده بالمروق والكفر والفوضوية ، ولا تتأخر فى تأليب الرأى العام على صاحب الكتاب وعلى من «يتعاطف معه» وتلح فى التحذير من خطر مثل هذا التعامل على التراث وعلى الحضارة العربية الإسلامية . . . . .

«فقد رانت مفاهيم خاطئة يريد البعض إذاعتها ونشرها وتعميقها حتى تنقلب صورة التراث فى وعينا من صورة قوة إلى صورة ضعف من موقف عزة إلى موقف إذلال من سلامة منطق وذوق إلى فجاجة خاطر وحمق نظر ، وهم لا يتوسلون فى ذلك بغير الخبث والدس والوقيعة . . . (٩٧)

فالمسألة مسألة اختلاف فكرى وصراع إديولوچى تبلور حول النظرة إلى التراث وهو يعكس النظرة إلى الماضى من حيث علاقته بالحاضر والمستقبل ، ففى حين تبدو نظرة صاحب المقال صفائية للتراث تعتبر تناوله من غير الوجهة المتعارفة كفرا بنعمة هذا التراث ومسا بما فيه من مقدسات أو يبدو التراث كلا واحدا منسجما يمثل المعين الذى لاينضب الذى يتحتم الاعتزاز به كاملا إذ هو مصدر الفخر ، وهو سر المجد ولعل فى هذا تفسيرا لرد فعل صاحب المقال العنيف الذى لايخلو من التوتر والتشنج إزاء معالجة عز الدين المدنى للمادة التراثية أثناء كتابة مسرحيته ، ويبيّن أن نظرة المدنى للتراث مختلفة مع نظرة صاحب المقال

---

(٩٦) لا للراية السوداء

(٩٧) مسرحية الغفران من هو مؤلفها الحقيقى ــ الصباح ١٥ / ٥ / ١٩٧٧

بل هى على نقيضها إذ لايرى مانعا من التعامل معه تعاملا يخرج عن المألوف فيطوّع بعض مواده ويعالج بعض عناصره انطلاقاً من أنه لايحوى أى سمة قدسية بل هو مجموعة من التراكمات البعيدة عن الانسجام والمليئة بالتناقضات كما أنه لايخلو من صراع إذ هو تعبير عمّا فى المجتمعات التى أنتجته من صراع وتناقض ، وبالتالى يكون الحكم على المادة التراثية رهين التقييم الآنى الذى يقوم به الباحث لا وليد موقف مسبق وهذا ما يبرر مبدأ الانتقاء من ناحية إذ يعتمد مادة تراثية دون غيرها ويفسر اعتماده لكل من فنية «التركيب / البناء» وفنية «التزامن» من ناحية ثانية فلا يتعلق الأمر بالنسبة له بتناول التراث كما هو بل باستلهام ما فيه من مادة من شأنها أن تطرح قضايا اللحظة الراهنة ومن هذه الوجهة لم يعد التراث غاية وإنما وسيلة ذات سمة خاصة إذ تتوفر فى هذه المادة التراثية المعتمدة طاقة تعبير كامنة تتجاوز دلالاتها الخاصة كما تحظى هذه المادة التراثية ــ آثاراً فنية كانت أو أحداثا تاريخية أو شخصيات ــ بدرجة من المصداقية لدى جمهور المتلقين تتجاوز المُحْدَث من الاثار أو الخيالى من الأحداث ولعل ذلك راجع إلى تواترها وإلى الحيز الذى تحتله من الوعى الجماعى .

وتعامل الكاتب مع هذه المادة باستغلال سمتيْها المذكورتين يصطبغ بصبغة نفعية لا غبار عليها ، وهذا التعامل النفعى بحكم تعبيره عن سلوك عملى لايقيس الحقائق والأفعال إلا بمدى النجاعة والقدرة على الإنجاز يطرح على الباحث مهمة تحديد طبيعة الأهداف

المرسومة من طرف المستعمل لهذه الحقائق وهذه الأفعال وبالتالى يتحتم علينا أن نحاول الوقوف على التوظيفات التى سعى «عز الدين المدنى» إلى تحقيقها من خلال المادة التراثية المستعملة ومن ثم الوقوف على مختلف دلالتها . . .



## ٤ ـ التوظيفات :

٤ ـ ١ اعادة امتلاك التراث

٤ ـ ٢ طرح قضايا اللحظة

٤ ـ ٢ ـ ١ ما يتعلق بالثورات والانتفاضات

٤ ـ ٢ ـ ٢ أشكال الحكم وعلاقة الحكام بالمحكومين

٤ ـ ٢ ـ ٣ وضعية المثقفين ودورهم

٤ ـ ٣ محاولة تأسيس كتابة مسرحية عربية متميزة

## التوظيف

بعد أن تم تحديد السمات الأساسية للمادة التراثية المنتقاة والمتمثلة فى غلبة انتماء عناصرها إلى التاريخ العربى الإسلامى وإلى كلّ ما كان يتعلّق بمحاولات التغيير من ثورات وانتفاضات فى وجه الحكم المركزى وبعد تجلّى طابع الاستلهام فى نوعية تعامل الكاتب مع المادة التراثية وبروز العنصر الدرائعى فى هذا الاستلهام ، يحقّ لنا أن نتساءل عن التوظيفات التى وجّهت هذا الاختيار التراثى .

يمكن أن نصنّف هذه التوظيفات إلى ثلاثة أصناف وهى :

١ ـ إعادة امتلاك التراث

٢ ـ طرح قضايا اللحظة

٣ ـ كتابه مسرحية عربية متميزة

### ٤ ـ ١ إعادة امتلاك التراث :

تعرّض الدكتور محمد عزيزة فى كتابه «نظرات فى المسرح العربى

المعاصر»[1] إلى ظاهرة المسرح التاريخى أو التراثى فرأى أن ممارسة هذا النوع من المسرح عند المسرحيين العرب يمكن أن تصنّف إلى صنفين :

أولهما : ما كان فِراراً من الحاضر إلى أساطير الماضى

وثانيهما : اعتماد التاريخ كمجرد إطار زمنى

ورأى أن الصنف الأول كان استجابة لحاجة الإنسان العربى المقهور من طرف المجتمع التكنولوچى المعاصر إلى شكل من أشكال التعويض يجده فى الاعتزاز بماض مبهر معظّم ومُمجّد ، فثقل هذا الغرب الرأسمالى الغازى . . باقتصاده وسياسته وعسكره أشعره بتفاهة حاضره وعجزه عن الوقوف أمام العصر فضلا عَنْ مجابهته فوجد فى الماضى ملجأ يرتاح إليه ويستمد منه معنى لوجوده فى هذا الحاضر ، فازدهر من ثمة هذا المسرح فى كل من المشرق والمغرب وتراكمت النصوص التى تناولت بطولات الماضى ووجوهه المشرقة تناولا كله حنين فظهرت مسرحيات أحمد شوقى و «عزيز أباظة» فى مصر وغيرهما من الكتاب وكذلك مسرحيات «أحمد خير الدين» و «عبد الرازق كرباكة» فى تونس لتتناول مشاهير القواد المسلمين والعرب بالوصف وأهم أقاصيص الحب والبطولات بالوسم .

أما الصنف الثانى الذى اعتمد التاريخ كمجرد إطار فيعيد بروزه إلى اطّلاع المسرحيين العرب المتأخرين على الجيل المشار إليه على تجربة

---

(١) نظرات فى المسرح العربى

Regards sur le théâtre arabe contemporain (M.T.E Tunis 1970)

«براشت» المسرحية وانتشافهم لفنية «التغريب»[٢] التي جعلتهم يتركون جانباً المسلك الحنيفي الذي سار عليه سابقوهم ويكتفون بما يوفر من إطار داخله مايرونه من قضايا وذكر أسماء مجموعة من المسرحيين في الشرق والمغرب ممن اختاروا هذا التوجه فذكر من مصر : محمود تيمور وعبد الرحمن الشرقاوي والفراد فرج ومن سوريا : على الجندي ومن تونس : الحبيب بولعراس وإذا كان هذا التصنيف متماسكاً في مجمله فإن ذلك لايمنعنا من تقديم بعض الملاحظات إذ إن ظاهرة اعتماد التاريخ والتراث في الكتابة المسرحية ليست ظاهرة خاصة بالمسرح العربي بل تنسحب هذه الظاهرة كذلك على المسرح الغربي إذ إن «الكلاسيكية ـ كما أشار إلى ذلك الدكتور «محمد مندور» ـ قد جعلت من أصولها الثابتة العودة إلى التاريخ بل والتاريخ اليوناني الروماني بنوع خاص لتستمد منه موضوعات لمسرحياتها . . »[٣] فإن كان الأمر كذلك فإن عودة المسرحيين العرب إلى التاريخ والتراث مسلك يشبه المسلك الذي حدّدته المدرسة الكلاسيكية الغربية هنا يبدو التوظيف الأساسي لهذه الظاهرة هو مسايرة الكتّاب المسرحيين الغربيين في مسرحتهم واقتفاء لأثرهم في طريقة تأليفهم على أن هذا لايتعارض وما أثبته الدكتور محمد عزيزة من منحى حنيفيّ في مسلك هؤلاء المسرحيين العرب كما لا يتعارض مع ما قدّمه من تفسير لتلك الظاهرة .

---

(٢) مايقابل مصطلح Distanciation الفرنسي

(٣) مندور المسرح دار المعارف بمصر ص ٧٢ ومابعدها

أما ما يلاحظ فى خصوص ما اعتبره ميزة الصنف الثانى من المسرحيين العرب فى تعاملهم مع التاريخ والتى لخصها فى اعتمادهم له إطارا زمانيا لا غير يمكنهم من «الاغتراب حتى يسهل الاقتراب»[٤] مما يرومون تناوله من قضايا راهنة فإن ذلك على جانب كبير من الصحة لكنه لا يخلو من تعميم من شأنه أن يهمل بعض الميزات النوعية لمن ينتمى إلى هذا الصنف من المسرحيين ، ولعل هذا مادفع الدكتور محمد عزيزة إلى وضع محمود تيمور والفراد فرج مثلا فى نفس المجموعة رغم الاختلاف النوعى للمادة المعتمدة من طرفهما وتباعد رؤ يتهما للتراث .

إذ لايبدو من الدقة أن يحشر كل المسرحيين الذين خرجوا عن الصنف الأول ولم يسعوا إلى الهروب من الحاضر إلى أساطير الماضى فى نفس الصنف ونعتبر استعمال التاريخ والتراث عندهم واحدا إذ بهذا التصرّف نكون قد أهملنا بعدا ذا بال وهو نوعية المادة التاريخية والتراثية والمنتقاة وما يمكن أن تحويه من دلالات .

ولعل من بين التوظيفات التى تبرز عند بعض من ينتمون إلى الصنف الثانى والذين لا يَسْعوْن إلى تمجيد الماضى تمجيدا مطلقا ولا إلى تصويره تصويرا يعطيه بعدا أسطوريا من شأنه أن يبعد التاريخ والتراث عن المنتمى لهذا التاريخ ولهذا التراث/فيجعلهما غريبين عنه هو «إعادة امتلاك هذا التراث وهذا التاريخ» على أساس جديد يجعله أقرب اليه فلا يتعامل مع التاريخ على أنه تاريخ «للرسل والملوك»مثلا وإنما على

(٤)تعبير مأخوذ عن «ألفريد فرج» فى حديث له نشر بمجلة المسرح والسينما — فبراير ١٩٦٨

اعتباره تاريخا للشعوب فتكون عملية إعادة امتلاكه من هذه الوجهة متمثلة فى التعرف ثم التعريف ببعض وجوه التراث والتاريخ المطموسة والمشوّهة .

ولعل هذا النوع من التوظيف كان واردا فى تجربة عز الدين المدنى المسرحية إذ إنه انتقى من التاريخ العربى الإسلامى ماتوفر فيه رفض السائد وارادة تغييره وقد وجد فى بعض الحركات والانتفاضات شأن ثورة الزنج وثورة صاحب الحمار وانتفاضة سكان الأرباض ، وفى بعض الشخصيات شأن أبى العلاء والحلاّج وجها آخر للتراث العربى الإسلامى سعى للتعريف به عبر معالجة المادة التاريخية التى تناولته معالجة عملت على إزالة التشويه الذى علق بها من طرف القائمين على التاريخ الرسمى السائد فتكون الدرجة الأولى فى إعادة امتلاك التراث متمثّلة فى تعريف جماهير الناس به ومحاولة بيانه على حقيقته بإزالة مظاهر البهرج وأشكال التشويه ، فعمد عز الدين المدنى مثلا فى مسرحية «ثورة صاحب الحمار» إلى أعطاء الكلمة لأبى يزيد الخارجى الذى كان ضحيّة هذا التشويه .

أبو يزيد : أنا الرجل الضعيف الذى حكم عليه التاريخ الملعون بالحقارة والمهانة والدعارة والخسارة ، أنا الرجل الأعزل الذى اتّهمنى الخونة بإراقة دماء المسلمين وبالفساد(٥) .

كما قام بفضح القائمين على هذا التشويه فانتقم لتلك الحركات والانتفاضات من بعض المؤرخين المتحاملين فصورهم صورة مُزرية

(٥) ثورة صاحب الحمار ص ١٥

ودفعهم للاعتراف بجرمهم أمام الجمهور ، فهذا ابن جرير الطبرى فى مسرحية الزنج يتراجع فى كل ماكّاله لهذه الثورة ولقائدها على بن محمد من فنون السباب وضروب الاستنقاص فى كتابه «تاريخ الرسل والملوك» .

أبو جعفر بن جرير الطبرى : لقد عدت من سباخ البصرة وراعنى ماشاهدته وإنى لمراجع ماكتبته فى «تاريخ الرسل والملوك فى شأن ثورة الزنج ، أيها الناس أنصتوا - يرحمكم الله - لا تعتمدوا كتابى ، إنى غالط ، فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلى بن محمد لم يكن خارجيا وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا ، راجعوا التاريخ راجعوا التراث»[٦] .

أما الدرجة الثانية فى إعادة امتلاك التراث فتكون على أساس التعامل النقدى التقييمى له ، فرغم عدم احترام عز الدين المدنى للتواريخ وعدم التزامه بالمعطيات الفعلية ورغم تدخله فى سير الأحداث ومعالجتها سواء عن طريق فنية «التزامن» أو عن طريق فنية «التركيب / البناء» فإنه حاول أن يقوم بتقييم بعض هذه الانتفاضات بغية تفسير فضل بعض الحركات فأجرى على لسان شخوص هذه المسرحيات مواقف متعلقة بتلك المسألة معتمدا فى بعض الأحيان على تحليلات وتقييمات تاريخية قام بها بعض المؤرخين الذين عملوا من جانبهم على إزالة هذا التشويه الذى لحق بمثل هذه الحركات ، فيورد

---

(٦) الزنج ص ١٠٨

على لسان «رفيق» عضو «مجلس الثورة» نقدا لعلى بن محمد زعيم ثورة الزنج يشير فيه إلى أن غياب البرنامج الثورى والامتناع عن التحالف[٧] مع الحركات القريبة من الزنج والمعادية لنفس السلطة كان سببا فى فشل هذه الثورة[٨] وهذا مع ماورد فى كتاب أحمد العلبى «ثورة الزنج وقائدها على بن محمد»[٩] ويؤكد ذلك النقد على لسان القرمطى فى مسرحية الحلاج : «لكن لَيْس له (على بن محمد) أى برنامج فأنا أحدثه عن المستقبل وهو يحدثنى عن الماضى ، شتان بيننا»[١٠] .

ثم يورد الكاتب على لسان شيخ قبيلة بنى يفرن فى مسرحية «ثورة صاحب الحمار» مجموعة من الاحترازات بعد أن بيّن المدى البعد الوطنى لهذه الثورة .

شيخ قبيلة بنى يفرن : «ولو كانت هذه الثورة حقيقية لاندلعت شرارتها من صلب الشعب ، ومن وجدانه ، ومن عروقه لا من رَجُل واحد غضب على بنى عبيد .. هل يستحق العيش الكريم بعد الاستيلاء على المهدية[١١] ..»

فتبدو هذه التدخلات وكأنها تأمل فى حقيقة هذه الثورة وفى غيرها

---

(٧) الزنج ص ٤٤

(٨) انظر ماورد فى ماسبق الإشارة اليه فى العرض التطبيقى لفنية «التزامن»

(٩) العلبى ص١٠٧ ومابعدها وص ١٦٠ ومابعدها

(١٠) مسرحية الحلاج ص٣٣ .

(١١) ثورة صاحب الحمار ص ٦٣

من الثورات الشيء الذى يضع القراء والمتفرجين فى وضعية المقيّم للثورة التى ليست أمرا واردا فى حياته اليومية . . ومن هنا يكون البعد الآخر الذى على أساسه يقع إعادة امتلاك التراث إذ لا ينظر الجمهور إلى هذه الأحداث نظرة مطلقة بل يرى فيها العناصر السلبية والعناصر الإيجابية ويكشف عبر معالجة الكاتب ما وقع تزييفه وما وقع تشويهه وما وقع تناسيه أو ما وقع تهويله والتعظيم من شأنه .

ولا يُخفى الكاتب عنصر الانتقاء إذ قد اعتمد مادة تراثية دون غيرها تبدو بمثابة الطاقة الدافعة إذ «تعيد للشعب ماله» وتذكره ببطولاته .

الفداوى : لم أعثر فى حياتى قط على مجتمع عادل ، لم أظفر بقصة واحدة تصف العدل والحق والخير . . .

الخمال . «ابدأ إذا صفحة بيضاء واكتب عليها وانقشها بالعدل وقل واذكر وسجل أننا نحن سكان الأرباض قد أصبحنا أسيادًا فى بلادنا (متّجها نحو الجمهور) نعم عرفنا السعادة منذ أربعة قرون . . .»[١٢] .

فيبدو التغيير ممكنا لكن ليس بسيطا وسهلا وهذا مايفسرّ أن الانتصارية غائبة عن أعماله أو تكاد ولهذا يبدو التغيير قضية متشعّبة

---

(١٢) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ١٠٥

الجوانب دقيقة لكنها ليست مستحيلة فيكون التعامل مع التراث التاريخى لا على أساس الهروب من الحاضر والانسياق إلى ماض أسطورى مُمَجَّد وإنما على أساس أن يستلهم من هذا الماضى التاريخي الدوافع إلى تغيير الحاضر وبناء المستقبل ولعل لفنية التزامن دورا ذا بال فى إنجاز هذا الاستلهام ، يضاف إليها إدخال القارىء والجمهور فى اللعبة وإشراكه فيها عبر التوجه إليه مباشرة سواء لتحكيمه أو تذكيره أو أخذ العبرة .

**الفحام** : لنسأل الجمهور عن الحكم إذن . . ياجمهور ما رأيك فى الحكم ؟ كيف ترى الحكم ، صرّح ، عبّر ، تكلّم ، فالكلمة لك الدنيا والآخرة لك والمصير لك .

وينهى المسرحية بهذا الشكل :

**الجمهور** : . . . . . . . . . . . .

(النقاش مفتوح ومتواصل) ،(١٣)

وبذلك يبدو البعد التعليمى فى هذا النوع من التوظيف .

## ٤ ـ ٢ تناول قضايا اللحظة :

لقد تناول عز الدين المدنى فى مسرحياته مجموعة من القضايا

(١٣) مولاى السلطان الحفصى ص ١٠٨

واعتمد فى ذلك على توظيف المادة التراثية بجعلها تخدم الحاضر والمستقبل ولعل فى ذلك شكلا من أشكال إعادة امتلاك التراث ، والمستقرئ لمسرحياته يتبينُ تواتر مسائل تشترك فى التعبير عن إشكالات التأسيس والبناء القائمة فى البلدان المسماة بـ «العالم الثالث» .

«أنا مؤلف ديوان ثورة الزنج ... لقد ألّفت هذا الديوان المسرحيّ على ضوء الثورات والانتفاضات والانقلابات التى جرت ... فى النصف الثانى من القرن العشرين فى عدد من بلدان العالم الثالث»[١٤] .

ويمكن منهجياً تصنيف هذه القضايا إلى هذه الأصناف الثلاثة :

١ ـ مايتعلق بالثورات والانتفاضات
٢ ـ أشكال الحكم وعلاقة الحكام والمحكومين
٣ ـ وضعية المثقفين ودورهم

## ٤ ـ ٢ ـ ١ مايتعلق بالثورات والانتفاضات :

لقد تبين من خلال طبيعة المادة الثقافية المنتقاة اختيار عز الدين المدنى لبعض الانتفاضات والثورات التى تمت فى البلدان العربية

---

(١٤) الزنج ص ٨٩

الإسلامية وخاصة فى القرن الثالث والرابع الهجريين كما تبين من خلال تحليل طُرُق التعامُل وخاصة من خلال فنية التزامن تجاوزه لتقييم تلك الثورات ذاتها إلى طرح مسألة الثورة فى الوقت الحاضر وكان ذلك عبر تداخل الأزمان وحضور مجموعة من القرائن التى تؤكد الاهتمام بالحاضر .

ومايلاحظ فى معالجته لهذه الأحداث واهتمامه بالمرحلة اللاحقة لانتصارات الثورة ولذلك كانت بداية مسرحية الزنج تطرح هذا السؤال (ما العمل ؟)

على بن محمد : وبعد يا أعضاء مجلس الثورة ، وبعد ؟ ماذا نفعل ؟ بعد هذا النشيد وبعد هذه الآمال وبعد أن حررنا الناس من الاستعباد وبعد أن انتصرنا على بنى العباس ، ماذا نفعل ؟ أنتم تعلمون أنّه لايكفى أنْ يتغنى الانسان بالحرية ليحققها . . فلزاما أن نطبّقها . . لكن كيف ؟ . . كيف ؟[١٥] .

وكذلك كان الأمر بالنسبة لمسرحية ثورة صاحب الحمار التى تبدأ من النهاية فتطرح فى السنة الأخيرة للثورة مسألة آفاقها وطرق الخروج من المآزق التى تردت فيها ويبدو جليا أن الأهم إنما هو ماتطرحه هذه

---

(١٥) الزنج ص ٢٥

الثورات من مهام وما تثيره من إشكالات وما يعترض سبيلها من عراقيل .

ومن هنا تتصور مختلف الثورات القائمة فى «العالم الثالث» من خلال مسرحيات المدنى فى صورة انتفاضات وأشكال من التمرّد تحركها شعارات وتطلعات مشروعة وخلابة لكنها لا ترتكز على برنامج واضح من شأنه أن يحدد المهام ،ى تنتظر القائمين على هذه «الثورات» بعد تحققها ، هذه الصور بدت واضحة من خلال التقييمات المتبادلة التى أجراها عز الدين المدنى على لسان زعماء الثورات الثلاثة بحضور حلاج الحرية ،[16] أو من خلال ما اعترض به رفيق على عضو من أعضاء مجلس الثورة ينتمى إلى الرعيل الأول رفيق : .... القضايا الاجتماعية تفوق الوطنية ، فهل لك برنامج ثورى لتشييد صرح الثورة بعد التحرير ياخليل ، فأنا وليد التحرير ، ولا أدرك شيئا مما تتحدثون عنه أين هو البرنامج الثورى[17] ؟ !

وكذلك الأمر بالنسبة لثورة صاحب الحمار وبقية الانتفاضات الأخرى . هذه هى السمة الأولى التى تبدو عليها هذه الثورات أمّا السمة الثانية فتتمثل فى المسار الذى يتبعه زعماء هذه الثورات وهذه الانتفاضات فلقد بيّنت مختلف المسرحيات التحوّل الذى ينشأ فى

---

(١٦) الحلاج ص ٣٨ ــ ٤٧

(١٧) الزنج ص ٨٢

تصرف زعماء الثورة بعد أن يحصلوا على مشروعيتهم التاريخية باعتبارهم قادة أوائل لها فيظهر الواحد منهم فى مظهر المعصوم من الخطأ بل فى مظهر «المهدى المنتظر» .

رفيق : فانشدوا معى إذن : غدا هو الغد الأفضل
ريحانة : وعلىّ هو مهدينا المنتظر[١٨]

فتراهم بعد مرحلة التشاور مع رفاقهم فى الثورة وبعد بناء المؤسسات الخاصة بذلك (مجلس ثورى . . .) يستبدون بالرأى ويتصرفون بصفة مطلقة معتمدين فى ذلك على ما لهم من بطولات ومايتمتعون به من مصداقية تاريخية لدى شعوبهم . وقد حاول «عز الدين المدنى» أن يطرح ملامح هؤلاء الزعماء من خلال العلاقات المتوترة التى تنشأ بينهم وبين من كان ينتمى معهم إلى الثورة وكذا كانت العلاقة بين «رفيق» (وليد التحرير) وبين «على بن محمد» قائد الزنج التاريخى فبينما كان الأول لجوجا ملحاحا متجذرا فى أسئلته واقتراحاته كان الثانى قلقا من هذه اللجاجة والإلحاح متبرما بمن يعارضه فى الرأى :

على بن محمد : قلت لكم : مذهبهم غير أصيل ، مستورد ، غريب ، هجين ، كفى (مخاطبا رفيقا) فاعتراضك غير مقبول الزم مكانك .

---

(١٨) الزنج ص٢٤

رفيق : فمتى كنت تستبد بالرأى ، وما معنى مذهب مستورد ؟ وما معنى مذهب غير أصيل ؟ أنا لم أفهم شيئا من كلامك كأنك من الباطنية أو من أصحاب الكلام .(١٩)

ويبدو هذا التحول من خلال شخصية أبى يزيد الخارج فى نقاشه مع أعضاء مجلس الشورى شيوخ القبائل الحليفة .

أبو يزيد : ... إنى أحُل اليوم مجلس الشورى

شيوخ القبائل الأربع : (فى حيرة واندهاش) ولِمَ ؟

أبو يزيد : قلت إنى أحُلُّ اليوم مجلس الشورى ، ولا رجوع فى قرارى .

شيخ قبيلة يفرن : سترمى بنا فى السجون

أبو يزيد : أنا لم أقل شيئا

شيخ قبيلة زناتة : ستلحق الهزيمة بنا ؟،

أبو يزيد : أنتم الهزائم ، الإمام لايكون اماما إلا إذا كان حاكما مطلقا واحدا ..(٢٠)

أبو يزيد : أسمعتم ؟ أنا حاكمكم وأنا قائدكم ، وأنا إمامكم

---

(١٩) الزنج ص ٢٥

(٢٠) ثورة صاحب الحمار ص ٦٦ – ٦٧

المطلق ومن لم يرض فما عليه إلا أن يدخل السجن عن طواعية ، حتى لا أزجه فيه عن إكراه[21] .

وانطلاقا من هذه المرحلة تبدأ عزلة هؤلاء الزعماء وبعدهم عن شعوبهم هذه التى تبدو بعيدة عن ممارسة السلطة وهذا بيِّن فى مختلف مسرحيات المدنى فلا تكاد تجد الشعوب التى قامت باسمها الثورات مشاركة بصفة مباشرة فى السلطة أو أخذ القرار ، فلا يبدو الشعب فى أغلب المسرحيات ، إلا فى حالة تصفيق وحماس أو فى حالة عزوف عن زعمائه بعيدا عن أى وعى .

أبو يزيد : أنا الذى فتح بكم القيروان وتونس وباجة وسبيبة و . . . ورفع الذل عنكم ، وحرّركم من الاستعمار فمن تختارون ؟ فمن تفضلون يابرابر يا أحرار .

الرعاع : (هتاف وصوت جماعى واحد) معك ، معك يا أبا يزيد دائما معك ، النصر لك ، الله معك ، إن ينصركم الله فلا غالب لكم ، حتى النصر ، يا أبا زيد . . .[22]

الرعاع : نثق بك وحدك فقط ، أنت إمامُنا ، وسيدنا وشيخُنا ، إنّا نطيعك .

---

(٢١) ثورة صاحب الحمار ص ٦٩

(٢٢) ثورة صاحب الحمار ص ٦٨ ــ ٦٩

ولكن عزلة الزعماء وانسياقهم للالتذاذ بما تدرّه عليهم السلطة من لذائذ تجعلهم فى علاقة متناقضة مع هؤلاء الذين ثاروا من أجل تحريرهم من مستغليهم .

محمد بن سلم : . . . كيف انقلبت الحال حتى صار العملة الذين حررناهم من الاستعباد يتظاهرون علينا .

خليل بن إبان : وأدخلناهم السجون ؟

يحيى بن محمد : وحرمناهم من حرية الكلام ؟

خليل بن إبان : وأطعمناهم ما هو أرادأ من السويق ؟[٢٣]

وتكون المرحلة الأخيرة مرحلة احتواء هذه الثورات وعودة الاستعباد أو الاستعمار فى شكل جديد وقد صوّر المدنى من خلال مسرحية «ثورة الزنج» آليات هذا الاحتواء الذى يعتمد إسقاط هذه الدول فى فخّ قرود وفخ المستشارين وفخ الاستهلاك مما يوقع هذه البلدان فى تبعية تامة لهذه القوى الاستعمارية فيقع عزل هؤلاء الزعماء عن شعوبهم وتُفقِدُهم الامبريالية بالتالى رصيدهم الثورى وتجعلهم يدافعون عن مصالحها على حساب مصالح شعوبهم .

رفيق : ياشيخ ، بل إنها الحقيقة ، انظروا إلى حالكم فأبو المحامد

(٢٣) الزنج ص ٨٦

عوض أن يحاربكم بالسلاح ويقاتلكم بالسيف والرمح ، يمتصكم بقوة أمواله حتى يفرغ منكم المخ ثم يلقى بكم فى المزابل ، ولتعش الثورة[٢٤] .

ولا يبدو عز الدين المدنى من خلال هذا العرض لملامح الثورات القائمة فى « العالم الثالث » غاية فى التفاؤل ، فكل الثورات والانتفاضات التى تناولها بالوصف كان مآلها السقوط والفشل لكنه لم يغلق الباب على إمكانات المستقبل فجعل من نهايات مسرحياته نهايات مفتوحة ونهايات حائثة معبِّئة ودافعة .

رفيق : الحرب ، ولتعش الثورة حتى لا يستعبدنا العباسيون مرة ثانية .

. . . . . . . . . . . . . . . . .

الحرب لمحق العملاء والأذناب والخونة .

. . . . . . . . . . . . . . . . .

بل إنها الحقيقة تنكشف أمامنا فلنعلن الحرب ولتعش الثورة[٢٥]

وأثبت عز الدين المدنى تفاؤله ذلك فى مسرحية ثورة صاحب الحمار على لسان أبى يزيد ( الطفل ) .

---

(٢٤) الزنج ص ٣٤

(٢٥) الزنج ص ٨٥ـ ٨٦

مادام فى البلاد بائس
مادام فى البلاد جاهل ستكون الثورة عليك وعلى كل
مستغل دخيل(٢٦) .

## ٤ ـ ٢ أشكال الحكم وعلاقة الحكام بالمحكومين :

إن كان أغلب زعماء الثورات يفقدون ثوريتهم ويفشلون فى قضاياهم فإن ذلك لا يمنع عز الدين المدنى من ربط هذه الثورات والانتفاضات بمختلف أشكال الظلم والعسف التى ينزلها الحكام على الرعية .

فلا تكاد تجد فى كل مسرحياته صورة لحاكم عادل أو حاكم يعمل على أن يكون عادلا ، فهذا أمير « معرة النعمان » لا يحاول الوقوف ضد غزوة « صالح بن مرداس » فى حين أن تبرير سلطته تكمن فى ما عليه من واجب حماية الرعايا وقت الأخطار .

. صاحب العدد : استيقظ فالأمير وجنوده الخمسمائة قد فرُّوا من المدينة منذ الفجر بعد أن بلغهم زحف عساكر صالح بن مرداس . . .(٢٧)

---

(٢٦) ثورة صاحب الحمار ص١٠٢
(٢٧) الغفران ص ٣١

وأغلب الحكام يبدون متغطرسين وجهلة لا علم لهم ولا معرفه ويتجلّ هذا فى صورة مولاى السلطان الحسن الحفصى مثلا فهو يبدو عاجزا عن التعبير العربى السليم .

مولاى الحسن : ايه ؟ يا شيخ آش تحبون ! فى ساعتك قبل حاجتك .

مولاى الحسن : آه يا ولد الحرام ، آه ، يا كلب ، يا ساقط يا عميل أتتدخل فى شؤون السلطة بأى حق ؟ يا حراس ، يا سياف ، يا منفذ اجروا لى ، آه يا خبيث يا عاق ، المشنقة[٢٨]

لكنه يطرح فى غالبية مسرحياته قضية الحكم ويتساءل عن شكله المثالى ولعل طرح هذه المسألة يبدو أجلى فى المشهد الأخير من هذه المسرحية فقد أدار عز الدين المدنى حوارا بين شرائح سكان الأرباض حول شكل الحكم الذى يمكن اختياره كبديل عن حكم السلاطين .

الحجام : القضية الأولى : كيف يكون الحكم ؟ بعد أن ولّت الأخطار إلى الأبد ؟ فالاسبان لن يعودواوالأتراك لن يطمعوا فى بلادنا[٢٩] .

ويخرجون بنتيجة تتمثل فى ترك تقاليد الحكم التى عرفتها هذه البلدان والبحث عن شكل آخر له .

---

(٢٨) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص٥٢

(٢٩) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص١٠٥

الحمال : تقاليدنا فاسدة فى الحكم ، فلنراجع كل شىء[٣٠] .

ولاتبدو مسألة الحكم سهلة الحل يمكن تحديدها بكل وضوح ولكن مايبدو ممكنًا حصره هو ما يمكن أن يحلم بتحقيقه لفائدة المحكومين .

الحَمال : ما هذه الطريقة التى تدعو إليها ؟

القزم التنجال : سؤال أطرحه عليك فالسائل ليس بالضرورة المجيب .

الحمال : يا تنجال إنك تبحث عن التوازن ، لكن التوازن لا يكون إلا إذا اعتدل ميزان العدل والحق ، والخير ، فلا كفة الغنى تَرجح على كفة الفقير بل لا غنى ولا فقير ما دمنا جماعة واحدة[٣١] .

على أن هذا الحوار يبدو أقرب إلى الخيال بل يبدو حلما يخامر الكاتب تعطى بمقتضاه الكلمة إلى الشعب لتناول مسألة الحكم بالتحليل والاختيار وقد تحقق له حق القرار إذ الحكم فى حقيقة الأمر وحسب ما هو متواتر خاصية من خاصيات عِلْيَةِ القوم لا مجال للشعب فيه .

النجار : لو كنت معنا ، نحن سكان الأرباض لقاتلنا الأتراك معا .

مولاى حميدة : خلِّ عنك هذه المشاعر الطيِّبة أنتم همج ، همج .

النجار : وأَنت من الذين اصطفاكم الله ؟

مولاى حميدة : هو ذاك .

---

(٣٠) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ١٠٥

(٣١) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ١٠٥ - ص ١٠٧

النجار : وأنت تبيعنا إلى الأتراك ووالدك يبيعنا إلى الاسبان[٣٢] .

مولاى حميدة : « السياسة لا تفهمها » .

كما تبدو نفس هذه الفكرة مُعَبَّرًا عنها فى مسرحية الحلاج فلا حق للشعب فى السلطة باعتبار أن السياسة هى مقصورة على الخاصة لا دخل للعامة فيها .

إمام المسجد : . . . إنى أدعوكم إلى طاعة أولى الأمر فيكم . . كما أدعوكم إلى أن يلزم كل واحد منكم طبقته . . وعلى العامة ألا تشتغل بالسياسة فهى مقتصرة على أهل الحل والعقد من الخاصة ، ولماذا أنتم يا رعاع تشتغلون بها ؟ فانصرفوا يرحمكم الله - إلى عمالكم وبيوتكم ونسائكم وعليكم جلب رؤوس الأموال وكنز المرابيح . . .[٣٣] .

كذا تبدو شعوب « العالم الثالث » من خلال مسرحيات عز الدين المدنى بعيدة عن السلطة وعن أخذ القرار بحكم « تقاليد فى الحكم فاسدة » على أن هذا لا يمنع الكاتب من التطلع إلى تغيير هذا الوضع من خلال الشرائح المعبرة عن ذلك وقد وَجَد فى سكان الأرباض - بعد أن واجهوا المستعمر وأخرجوه - مثالا لهذا التطلّع .

على أننا لاحظنا إلى جانب قضية الحكم فى المستوى الداخلى تواتر

---

(٣٢) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ٧٥

(٣٣) الحلاج ص ٥١

مسألة العلاقة بالعالم الخارجى فبينما كان مولاى السلطان الحسن الحفصى منحازا للأسبان كان مولاى حميدة منحازا للأتراك وفى الاسبان والأتراك تمثيل للقوى العظمى وقد استعار الكاتب تعبير الشرق والغرب لتوضيح مقصده المتمثل فى قضية الاختيار المطروحة على دول « العالم الثالث » بين المعسكر الشرقى والمعسكر الغربى .

مولاى حميدة : يجب أن نتحالف مع عظماء الأمم حتى نخرج الأقوياء .

النجار : التحالف خرافة ملّفقة من أسذج الخرافات خلقتموها لصرف الناس عن مشاغلهم الحقيقية .

مولاى حميدة : « عدم الانحياز موقف الضعيف المستضعف » .

النجار : التحالف يؤدى بنا إلى المسخ ، المحق ، الذوبان .

مولاى حميدة : « عدم الانحياز فِرارٌ من المسؤولية تجاه الدنيا »[٣٤] .

وبهذه الطريقة يبين عز الدين المدنى أن التحالف مع قوة من القوتين ليس فيه أى خدمة للشعب ولكن فيه طمأنينة للحكام على مناصبهم ولذلك جعل مولاى حميدة يلعب دور المدافع عن التحالف فى حين بدا « النجار » يمثل أحد شرائح الشعب متمسّكا ضدّه بموقف « عدم

---

(٣٤) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ٧٦

الانحياز » ونفس هذا الموقف وهذا التعبير ورد على لسان زعماء الثورات التى تناولها عز الدين المدنى فى مسرحياته .

رفيق : ( مقاطعا ) نحن لا نريد المشرق ولا نريد المغرب ، نحن الزنج لا ننحاز[٣٥] .

فيعبّر عز الدين المدنى من خلال هذا التوظيف للتراث عن موقفه من طبيعة الحكم فى « العالم الثالث » وطبيعة الموروث فيه ويكتفى بتقديم بعض التطلّعات إلى تحقيق العدل والاستقلال لكنه يترك المسألة مبسوطة للنقاش والتفكُّر إذ لا تبدو الحلول بيّنة فى ذهنه ولا جاهزة ولا يرى أن ذلك مهمة من مهامه .

## ٤ ـ ٢ ـ ٣ وضعية المثقفين ودورهم :

لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحيات عز الدين المدنى من شخصية تمثل ـ بطريقة أو بأخرى ـ المثقف فى هذا العالم الثالث ولقد حاول الكاتب أن يبين أصناف هؤلاء المثقفين فقدّم صنفين متقابلين مع ما يضاف إلى كل صنف من تنويعات .

أما الصنف الأول فكان فى خدمة السلطان يقدم كل ما له من قدرات لخدمة السلطة القائمة ولقد بدا عز الدين المدنى شديداً إزاء هذا

---

(٣٥) الزنج ص ٤٣

الصنف فصوّر الشخصيات التى جسدته فى صور مزرية ولعل أحسن من مثّل هذا النوع هو « ابن القارح » و « صاحب الكلام » فى « الغفـ ران » .

إذ لعب الأول دور الشرطى والمراقب على كل مفكر غير مرتبط بالسلطان .

**ساعد** : وما هذه الكتب ؟ ( متوجّها إلى أبى العلاء )

**ابن القارح** : أنا أعرفها جميعا ، لقد ألّفها لحساب أعداء صالح بن مرداس الورع التقى ، المناضل فى سبيل الحق ، المكافح فى سبيل العدل ، المجاهد فى سبيل الله(٣٦) .

ثم يدفعه إلى الاعتراف أمام الجمهور بحقيقة أفعاله .

**ابن القارح** : أنا الأديب الجاسوس الذى غفر الله لى أعرب لكم عن ندمى فلقد طمعت فى مدينة فاضلة أعوّض بها ما لاقيته . . لقد كنت مثاليا جبانا(٣٧) .

أما صاحب الكلام فقد كان لا يقول إلا لغواً فهو يلوك القوالب الجاهزة .

---

(٣٦) الغفران ص ٤٤

(٣٧) الغفران ص ٤٩

صاحب الكلام : ما لنا حيلة ، وعلى قدر الكساء أمدّ رجلي ولله في خلقه شؤون . . . . . أحسنت وأبسمت لله أنت [٣٨] .

لم يكتف عز الدين المدني بتصوير هذا الصنف من المثقفين بل سعى لرسم ملامح المثقف الآخر وذلك من خلال شخصية « أبي العلاء » في مسرحية الغفران الذي بدا مُعْرضا عن أي صلة مع السلطان مهما كان السلطان فتصور أبو العلاء في صورة المضطّهد المقموع :

أبو العلاء : أفي كل أزمة يُعذب الأدباء متى النصر ؟ أفي كل هزيمة يضطهد الكتّاب متى الفوز ؟[٣٩] .

ولكن هذا القمع لا يبدو كافيا لإسكات هذا النوع من المثقفين الذين لا يترددون في فضح آليات تدجين الشعوب فيتصور « حلاج الحرية » عملاقا يتحدّى جلادية ويفضحهم في كثير من التعالي والسخرية . . . .

ابن عبد الصمد : لقد صعب علينا أن ننسخ خُطَبَه في تقاريرنا . . .

حلاج الحرية : من علامات قيام الساعة أن يهتم شرطي مثلك بالثقافة والفكر والأدب كما بدا هذا المثقف واعيا بدوره في المجتمع

---

(٣٨) الغفران ص ٣٤ - ٣٥

(٣٩) الغفران ص ٣٦

الذى يعيش فيه متحمّلا لمسؤولياته وتبعات ما يذهب إليه .

حلاج الحرية : أريد محاميا يدافع عنى .

على بن عيسى : وأنت رجل لئيم .

..... من أنت حتى تطالب بذلك ؟

حلاج الحرية : أنا المسؤول عن الأمة بلا مسؤولية .

على بن عيسى : أنت رجل ناكر للجميل ، وناكث للعهد وخائن الأمة ، وخارج عن الإجماع والجماعة والسنة .

حلاج الحرية : أنا رجل كاتب : أكتب الأدب فأخاطب به الأمة فى أمورها وشؤونها ، ومعضلاتها وأدافع عنها لأنها هى المرجع وهى الأساس ، وأنك أنت العفوى والطارئ...(٤٠) .

وهذه الصورة التى يقدّمها للمثقف من خلال شخصيتىْ أبى العلاء والحلاج تبدو وكأنها صورة المثقف المثالى الذى يرنو إليه عز الدين المدنى ويعتبر الحاجة إليه أكيدة .. فهو المنغرس فى شعبه المؤمن بدوره وهو المُصيخُ إلى مشاغل « الأمة » المعبرّ عنها المنجز ... الفاعل ...

لكن المثقف يبقى من خلال مسرحيات المدنى ضروريا لا مجال للاستغناء عنه إذ إن دواليب الحكم لا تعود فى هذا « العالم الثالث » إلى غيره كما يبدو الشعب بمختلف شرائحه لا يتصور إمكانية الاستغناء عنه

---

(٤٠) الحلاج ص ٩٠

حتى وإن تراءات لبعضهم نقاط ضعفه المتمثلة فى كثرة الكلام وقلة النجاعة تارة والهروب عما هو مطروح عليه من مهام عملية تارة أخرى فهذا « رفيق » يصوره عزّ الدين المدنى فى مسرحية الزنج من خلال مواقفه موغلا فى التنظير عاجزا عن الإنجاز والفعل فهذا « على بن محمد » يأمر « رفيقا » المنادى والملح على ضرورة مواصلة الحرب بأن يصاحب « سليمان بن جامع » إلى الجبهة . فلا يرى نفسه معنيا مباشرة بها . . .

**على بن محمد** : . . . سليمان انطلق .

**سليمان بن جامع** : لبيك يا على ؟

**على بن محمد** : خذ معك عشرين ألف مقاتل وسر إلى البصرة وليساعدك رفيق .

**رفيق** : إنما أنا كاتب المجلس .

**على بن محمد** : نريد أن تغمس يدك فى الدماء فتعرف معنى النضال . . .

**رفيق** : أنا أحذق لغة السودان ، ولهجة الأحابيش ولسان البربر وأترجم عن الأكراد . . .

**يحيى بن محمد** : دعه يا على . . فهو أصلح للمجلس . .(٤١) .

---

(٤١) الزنج ص ٢٩ ــ ٣٠

فيبدو هذا المثقف غارقا فى النظريات والتنظيرات كثيرا ما يكون عاجزا عن أىّ تحرّك عملى فعّال ولكنه مع هذا كثيراً ما يؤول إليه أمر السلطة ولهذا يعبِّر عز الدين عن احترازه من هذا النوع من المثقفين وكأنه يصور من خلال المشهد النهائى لمسرحية مولاى السلطان الحسن الحفصى علاقة مثقفى « العالم الثالث » بشعوبهم .

الحجام : كيف لنا أن نسهر على هذه الجذوة المباركة ؟ أن نصونها من الانطفاء ؟

الفحام : بتكوين مجلس العلماء.

القزم التنجال : رأيتهم ، رأيتهم أولئك الخائفين يأمرون بالطاعة وينهون عن الدورة على السلطات الجائر ، يعيشون دائما فى ظل السلطان ، سلطان الدين ، سلطان المال ، سلطان التقاليد . . . .

الحجام : أعرف من أولئك الذين يقولون ، ويكتبون من هو . . . .

الحمال : لا تبحثوا عن النخبة ، إنهم أوصياء ، يجتاحونكم بالوعظ والإرشاد والتوجيه[٤٢] . . .

---

(٤٢) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص١٠٧ ـ ١٠٩

## ٤ ـ ٣ محاولة تاسيس كتابة مسرحية عربية متميزة :

لاحظ عبد الله العروى فى معرض تحديده الأيديولوجية العربية المعاصرة توجُّهَ النقاد والمفكرين العرب بعد مرحلة النهضة إلى النقد الأيديولوجى وغفلتهم عن الأشكال الفنية واعتبارهم لها سابقة لكل نقد[٤٣] ورأى فى ذلك سببا فى علم فهم سر النتاجات الفنية والأدبية التى كانت بمثابة النُسخ الباهتة لقصص الغرب ومسرحياته ، ولقد أكد عبد الله العروى على ذلك فى غير هذا الموضع لكن هذا لم يمنع بروز حركات فنية فى المشرق العربى والمغرب تسعى لوضع الشكل الفنى كمسألة أساسية وتحاول أن تُبدع أشكالا تتفاعل مع الحساسية العربية ومع الذهنية العربية الإسلامية انطلاقا من استقراء فنون التعبير التراثية ولعل من أهم هؤلاء المثقفين هم المهتمون بالكتابة المسرحية الذين وجدوا فى مختلف التجمعات الاحتفالية التراثية منطلقا لتأسيس مسرح عربى متميز[٤٤] فانطلقوا لهذا الغرض من «حفلات الذكر» ومن طرق الصوفية مثل المولوية فى حلب ومن مختلف التظاهرات الشعبية الثقافية «كسلطان الطلبة» و «البساط» المغربيين "و الفداوى" التونسى والمداح

---

(٤٣) الأيديولوجية العربية المعاصرة عبد الله العروى

Abdallah Laroui

L'Idéologie arabe Contemporaine maspero (Paris 1977)

(٤٤) المسرح العربى من أين والى أين ؟ الدكتورسلمان قطاية ص ٤٩ ومابعدها ، محمد عزيزة : أشكال العروض التقليدية (بالفرنسية) .

Mohamed Aziza: Les Formes traditionnelles du spectacle S.T.D. TUNIS (1972)

محاولات بعض هؤلاء المسرحيين إلى مستوى التنظير[٤٥] وبدأت تبرز البيانات التى تحدد الرؤى والغايات والأهداف من حركاتهم فظهر بيان المسرح الاحتفالى فى المغرب وظهر بيان مسرح الحكواتى اللبنانى واثار من ردود الفعل الشيء الكثير[٤٧]

إن تأكد مسألة الشكل المسرحى عند المسرحيين العرب لم يعد أمراً خافيا فما إسهام عز الدين المدنى فى هذا المجال ؟

لايكادُ يخلو أى عمل من أعمال عز الدين المدنى المسرحية من مقدمة أو تعليق أو ملاحظة نصيّة يعبر فيها عن تطلعه إلى مسرح مختلف وبديل عن المسرح الغربى تقْلِيديِّهِ وطلائعيِّه فيدعو المسرحيّين العرب إلى «ألاّ يتبنّوا (من الفن المسرحى الغربى) إلا النوع فقط وأن يتركوا جانبا الفنيات والأشكال والاتجاهات التى رافقت النوع»[٤٧] . . . وأن يبحثوا فى التراث العربى الإسلامى على ما من شأنه أن يعوّض تلك الفنيات وذلك عبر استجلاء بعض «الخصائص الجمالية» المستعملة فى مختلف فنون الإنشاء ، ولقد اختلفت تدخّلاته فى هذا المجال أهمية فلم

---

(٤٥) البيان الاول لجماعة المسرح الاحتفالى
ـ بيان المسرح العربى ، مسرح الحكواتى
(المسرح) يونيو ١٩٨١ (مصرية) . الحياة المسرحية (سورية) صيف ١٩٧٩

(٤٦) الثقافة الجديدة (مغربية) العدد ١٧ ـ ١٩٨٠ ـ حول الاحتفالية لعبد الرحيم الشريف الحياة المسرحية (سورية) خريف ١٩٧٩ ـ الاحتفالية المسرحية بقلم محمد أديب السلاوى

(٤٧) الزنج ص ١٠ -

تتجاور فى بعض الأحيان ملاحظة فى هامش النص[48] بينما اكتست ملاحظات الكاتب فى هذا المضمار صبغة أجلى وأظهر وصلت حد التنظير فى مواقع أخرى (مقدمة ديوان الزنج)، إن ذلك كله يبيّن انشغال الكاتب بهذا الأمر وإعطاءه مجالا ذا بال من اهتماماته، كما يؤكّد وعْيَه بأساسيّة مسألة الشكل فى الخلق الفنى الذى يريده متميّزا، فكيف يتجلّ كل ذلك من خلال ممارسته للعمل المسرحى وما هو نصيب التراث فى ذلك؟ وما هو مدى اكتمال ممارسته تلك؟

## ٤-٣-١ التسميات النوعيّة والتقسيمات الداخلية:

من بين المظاهر التى اهتم بها الكاتب هى محاولة تجنُّب كلمة «مسرحيّة» فى حد ذاتها لتسمية آثاره فكأنَّ فى إطلاق المصطلح على عمله انسياقا مع المسرح الغربى المتعارف ولذلك سعى عز الدين المدنى إلى تجنّب لفظ (المسرحية) والاكتفاء باستعمالها كنعت لعبارات تراثية تغيرّ من أثر لآخر.

فصاحب عنوان كل أثر من آثاره بتسمية نوعية رافقته. فكانت كالتالى: كما نجد فى جدول رقم ٥

وإذا إستثنينا الأثر الأول الذى أردف فيه مصطلح «المسرحية» بصفة نوعية تثير الاهتمام ولا تخلو من طرافة بالنسبة لما هو مستعمل من

---

(٤٨) مسرحية التربيع والتدوير ص ٤٧ مجلة الفكر (أكتوبر ١٩٧٧)
مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ٢٩

جدول رقم ٥

| عنوان الاثر | التسمية النوعية |
| --- | --- |
| ـ ثورة صاحب الحمار | مسرحية شبه تاريخية |
| ـ الزنج | ديوان مسرحى |
| ـ الحلاج | رحلة مسرحية |
| ـ الغفران | رسالة مسرحية |
| ـ مولاى السلطان الحسن الحفصى | ألوان تاريخية فى مسرحية الشعب |

مصطلحاته والأثر الخامس الذى جعل كلمة (مسرحية) فى المرحلة الثانية بعد تسمية (ألوان تاريخية) نلاحظ أنه أطلق تسميات نوعية مختلفة تُستعمَل للتعبير عن فنون من التعبير والإنشاء العربيين وتنتمى إلى التراث ولعل لها من الدّلالات ما يتجاوز معناها الاصطلاحى ذلك

فمصطلح «الديوان» يفيد من بين ما يفيد «مجتمع الصحف» أو «الكتاب الذى تجمع فيه الأشعار أو الأخبار» . . . أو الأسماء «لأهل الجند وأهل العطاء . . .» كما يعبر عن مفهوم المكان الذى يجتمع فيه لفصل الدعاوى أو النظر فى أمور الدولة وهذا الاستعمال من أصل فارسى[٥٠] .

ولعل المعنى الثانى يتماشى أكثر مع المنطق الداخلى للأثر إذ هو يفيد مكان الاجتماع فى قضايا الدولة ، دولة «الزنج» والمسرحيّة كلها حِوار وصراع حول دولة «الزنج» ومصيرها . وتوظيف هذا المصطلح يبدو عن وعى من الكاتب إذ يقول فى آخر مقدمته «الزنج» . . . «إن الزنج» ديوان مسرحى واقصد بذلك أن الزنج ليست مسرحية فقط بل هى تضافر بين المسرح والموسيقى وتناصر بين التمثيل والنحت وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق . . .»[٥١] أما الرحلة المسرحية فمصطلح يذكرنا بالرحلات وأدب الرحلات ويتماشى مع طبيعة شخصية الحلاج الرحّالةِ أبداً رحلات على أرض الله وبحره ورحلات فى الفضاء الكونى عبر نفسه وتجربتها ومحنها . . وذلك يتماشى مع مصطلح السياحة الذى يفيد «الذهاب فى الأرض للعبادة والترهب والمسيح بن مريم كان يذهب فى الأرض فأينما أدركه الليل صفّ قدميه وصلّى حتى

(٥٠) المنجد ص ٢٣٠

(٥١) الزنج ص ١٥ ــ ١٦

الصباح»[٥٢] وقد عُرِفَ المتصوفون بكثرة السياحات ، أما مصطلح الرسالة (المسرحية) فيذكرنا بأدب الرسائل ورسالة الغفران فى مقدمتها ولكنها تذكّرنا كذلك برسالة المفكر والكاتب والمثقف بصورة عامة إزاء من يعيش معهم من الناس ولعل فى ذلك مايعبّر عن شخصية المعرى كما ارتآها الكاتب .

## التقسيمات الداخلية

زيادة عن التسميّات النوعيّة بحث عز الدين المدنى عن تسميات للوحدات المكوّنة للأثر المسرح اقتبس أهمها من التراث وكأنه يسعى إلى إبداع هندسة خصوصية لآثاره تتجلّى مظاهرها من خلال هذه الوحدات وطرق توليها وترابطها متجنبا استعمال المصطلحات التى درج المسرحيُّون على استعمالها خاصة فى المسرح التقليدى فلا نكاد نجده يستعمل مصطلح «فصل» أو «مشهد» بل أطلق مصطلحات تنوعت بين الأثر والأثر يمكن ضبطها فى هذا الجدول :

ومهما اختلفت التسميات التى أطلقها الكاتب على الوحدات الداخلية لآثاره فلقد حرص على أن تستجيب إلى المنطق الداخلى الذى

---

(٥٢) لسان العرب ج ٢ ص ٤٩٢

جدول رقم (٦)

| عنوان الأثر | التسمية النوعية | الواحدات الداخلية: كبرى | الواحدات الداخلية: صغرى |
|---|---|---|---|
| ثورة صاحب الحمار | مسرحية شبه تاريخية | الطور (طوران) | الحركة (٦ حركات فى كل طور) |
| الزنج | ديوان مسرحى | الركح[٥٢] (٣ أركاح) | فصل (فصلان فى الركح الاول) طور (طوران فى الركح الثانى) (طوران فى الركح الثالث) |
| الحلّاج | رحلة مسرحية | المرحلة وعددها ٩ المحطة وعددها ٨ | لاشىء |
| الغفران | رسالة مسرحية | الموقف ٢٠ موقفا | لاشىء |

(٥٢) إن كان هذا المصطلح عن المكان مكان التشخيص فلقد بدا فى هذا الأثر معبرا على منطق ترتيبى لأحداث النص

| | | | |
|---|---|---|---|
| مولاى الحسن الحفصى | ألوان تاريخية | لاتسمية رغم وجود قسمين | لوحة (٨ فى كل قسم) |
| تعازى فاطمية | تعازى | المجلس ٣٠ مجلسا | لاشيء |

يحتكم إليه الأثر وأن تُكمِّل التسمية النوعية التى أطلقها على الأثر ، فلقد عمل على سبيل المثال على أن يحدث نوعا من التناظر الهندسى فى مسرحية «ثورة صاحب الحمار» معبرا عن طورين أو حالتين[٥٣] متقابلتين ومتتاليتين : حالة انطلاقة الثورة وتحقيق النصر والمجد وحالة الانتكاس وبداية الاندثار . ولعل كل المسرحية مبنية على هذا التناظر بين الحالتين اللتين عاشهما أبو يزيد الخارجى ولو أنه يبدأ من البداية بالإعلان عن انتكاس الثورة ثم يعود فى الزمن ليتتبع مراحل الثورة حركة حركة : «إلى أن يصل إلى نقطة انطلاق المسرحية التى هى نهاية الأحداث ونهاية الثورة وسقوطها فيغلق بذلك الدائرة لكنه يترك فى

(٥٣) الأطوار : الحالات المختلفة مرة ملك ومرة هلك ومرة بؤس ومرة نعيم ، لسان العرب ص ٥٠٧

الدائرة فجوة هى فجوة انفتاح لحركات أخرى . . . ودوائر مفتوحة أخرى . . . وثورات وليدة أخرى . . «ستتبع» . . .

وهى فجـوة إعلان عن مسرحيـات آتية للكـاتب . . . «ستتبع» . . .

أنظر الجدول رقم (٧)

جدول رقم (٧)
الطور الأول

| تقديم : المثلون يقدمون الشخصيات | ● الحركة ١ | ● الحركة ٢ | ● الحركة ٣ | ● الحركة ٤ | ● الحركة ٥ | ● الحرة ٦ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | ٣٣٦ هـ عشية | ٣٣٣ هـ ضحى | ٣٣٣ هـ ضحى | ٣٣٣ هـ ظهر | ٣٣٢ هـ عصر | ٣٣٣ هـ مغرب |
| | جبال المدنة | القيروان | | | | |

| ● الحركة ١ | ● الحركة ٢ | ● الحركة ٣ | ● الحركة ٤ | ● الحركة ٥ | ● الحركة ٦ |
|---|---|---|---|---|---|
| ٣٣٤ هـ عشية | ٣٣٥ هـ ليلا | تباشير الفجر | ٣٣٦ عشية | ٣٣٦ هـ ليلا | ٣٣٦ هـ ليلا |
| امام أسوار المهدية | | فُسْحة نفسية | امام أسوار المهدية | | جبال المدنة |

لافتة يتبع سنة

توزيع الحركات فى مسرحية صاحب الحمار

ولقد سعى فى مسرحية الغفران إلى أن يعطى التقسيمات الداخلية دلالة تتماشى وبناءها فقسّم المسرحية إلى عشرين موقفا ومن معانى

الموقف : مكان الوقوف ويذكر بموقف المحشر(٥٣) هذا الذى عاشته شخصيات المسرحية بأشكال مختلفة .

أمّا التقسيمات التى اعتمدها فى الرحلة المسرحية «الحلاج» فإنها تتماشى كما يبدو مع التسمية النوعية التى أطلقها على العمل المسرحى ومع طبيعة شخصية الحلاج الكثير السياحات شأن غيره من المتصوفين.ولعل تسمية المحطة والمرحلة يذكِّر «بالحال» و«المقام» المعروفين عن الصوفيين وهما درجتان يعيشهما المتصوف عبر سفَره الذاتى نحو الحلول فى الله لكن ما يلاحظ فى استعمال المدنى لهذين التقسيمين أنه وضعهما فى نفس المكانة إذ لا فرق بينهما ولاتبدو المحطة نقطة داخل المرحلة ولا المرحلة مسافة بين المحطتين(٥٤) .

(انظر نظام تواتر المراحل والمحطات من مسرحية الحلاج فى الجدول رقم (٨)

والتفريق النوعى بين الأقسام التى أطلقت عليها التسمية الأولى أو الثانية لاتبدو بيّنة ولا مقنعة إذ نجد ثلاثة أقسام فى المسرحية التطابق بينها تام سواء فى نوعية المعلومات المعطاة فيها أو المنطق الجمالى المعتمد أو فى نوعية الشخصيات ومع ذلك أطلق على اثنين منهما تسمية محطة (محطة رقم ١) ص ٢٦ ومحطة رقم ٧(٥٤) أطلق على الآخر تسمية مرحلة (مرحلة ٥ ص ٤٨) .

---

(٥٣) يقول ابن القارح : «فلما أقمت فى الموقف زهاء شهر أو شهرين وخفت ، فى العرق من الغرق» ... رسالة الغفران ص ٢٤٩

(٥٤) حسب طبعة الكتاب محطة رقم ٦ ولكن سبق أن وضع رقم ٦ على محطة سابقة .

## جدول رقم (٨)

## نظام تواتر المراحل والمحطات فى مسرحية الحلاج

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المراحل | مرحلة ١ ص ٢١، | مرحلة ٢ ص ٣٨ | مرحلة ٣ ص ٤١ | مرحلة ٤ ص ٤٤ | مرحلة ٥ ص ٤٨ | مرحلة ٦ ص ٥٢ | مرحلة ٧ ص ٥٨ | مرحلة ٨ ص ٦٣ | مرحلة ٩ ص ٨٢ |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المحطات | محطة ١ ص ٢٦ | محطة ٢ ص ٣٦ | محطة ٣ ص ٤٦ | محطة ٤ ص ٥٦ | محطة ٥ ص ٥٨ | محطة ٦ ص ٧٣ | محطة ٧ ص ٧٤ | محطة ٨ ص ٨٩ |

## جدول رقم ٩

| التسمية المطلقة | الإطار المكانى | الشخصيات الحاضرة | نوع المعلومات المقدمة |
|---|---|---|---|
| محطة إلى ص ٢٦ | أمام باب العامة ببغداد | ممثل + بهلوانى<br>أحد الحلاجات | تصوير لوضع بغداد الاقتصادى والاجتماعى والسياسى بذكر السنة ٢٧٤ هـ الاعلام بتسمية الوزير الجديد |
| المرحلة الخامسة ص ٤٨ | أمام باب العامة بغداد | ممثل + بهلوانى أحد الحلاجات | تصوير الوضع ببغداد الاقتصادى والاجتماعى ذكر السنة ٢٨٧ هـ |
| المحطة السابعة ص ٥٨ | أمام باب العامة ببغداد | ممثل + بهلوانى أحد الحلاجات | تصوير الوضع ذكر السنة ٢٩٤ هـ |



وإلى جانب محاولة التفرُّد فى الأسماء النوعية والتقسيمات الداخلية لتى يبدو منها سعيه إلى إيجاد نوع من البناء الهندسى ذى المنطق الداخلى لمتماسك اعتمد عز الدين المدنى طريقة أُخرى لمحاولة بناء مسرح عربى متميز هى جماليات الكتابة الإنشائية .

## ٤ ـ ٣ ـ ٢ جماليات الكتابة :

يحاول عز الدين المدنى أن يستلهم بعض «الخصائص الجمالية» المستعملة فى فنون الإنشاء العربى الإسلامى ويحاول توظيفها لبناء جمالية للكتابة خصوصية من بين هذه الجماليات = الاستطراد والانتحال والتضمين .

### الاستطراد :

يدعونا الكاتب إلى العودة إلى معانيه فى مقدمة كتاب الحيوان للجاحظ ويلخِّص مجمل معانيه فى مقدمة الزنج كما يلى : «هو التداخل فى الأغراض والتراكب فى الأحداث ، وإلقاء الكلام على عواهنه ، وتكديسه على بعضه البعض . . . (وهو) ثانيا سرد روايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد . . . (وهو) ثالثا إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة تعليقا على ما غمض فى إحدى جزئيات رواية من الروايات»[٥٥] وقد استعمل هذه الفنية المعلن عنها فى مَوْضِعَيْن ، فى «ديوان الزنج» ـ

(٥٥) الزنج ص ١٤ ـ ١٥

الموضع الأول ـ فى الركح الأول والفصل الأول(٥٦) تعود بمناسبته ذاكرة ريحانة إلى عهد الدعوة السرّية ولحظة تحقق الدعوة والمرور من دور الستر إلى دور الجهر ثم ينتهى هذا الاستطراد بالعودة إلى نفس الحالة ونفس محور الحديث(٥٧) أما المرة الثانية ففى المسرحية نفسها ويقوم أثناءه بتقديم الوفد العباسى الذى أتى للتفاوض مع مجلس الثورة ويبدأ عند الإعلان عن إتيان هذا الوفد ويتمثّل فى أن ينادى المؤلف كلّ واحد من الوفد باسمه ويسأله عن ممتلكاته وعن مكانته الاجتماعية مع التعليق على الأجوبة المتلقاة تعليقا يفضح خداع أصحابها وعداءهم للزنج ويستغرق صفحتين ليعود سير الأحداث إلى سياقه(٥٨) .

**الانتحال :**

(انتحل فلان شعر فلان أو قول فلان إذا ادعى أنه قائله نحله القول نحلا نَسبَهُ إليه)(٥٨) وهو الاستحواذ على كلام الغير ونسبته للنفس أو نسبة صفة ليست من خصائصه ويطلق المصطلح عادة على منتحل الشعر أو الحديث وفيه عنصر المغالطة المقصودة وقد وظف هذا المصطلح توظيفا خاصّاً فى مسرحية «مولاى السلطان الحسن الحفصى» (٢٩ حاشية) فجعل مولاى حميدة ابن السلطان ينطق بكلام ليس له . ولم يكن ذلك من باب التضمين أو الاستشهاد للرأى أو ضدّه

---

(٥٦) الزنج ص ٣٨

(٥٧) الزنج ص ٣٨ ـ ٤١

(٥٨) الزنج ص ٥٤

(٥٨) لسان العرب ج ١١ ص ٦٥١

وإنما كان بمثابة تِعلّة درامية تدفع إلى تصعيد الحوار حول موقف أو مسألة محدودة وكثيرا مايبدو الكلام المنتحل غريبا عن طبيعة الشخصية مخالفا لمبادئها أو بعيدعن مستوى معارفها فيكون مدار الموقف المفارقة التى تصل إلى حد التناقض ، فهذا «مولاى حميدة» على سبيل المثال يخاطب أباه ـ بعد أن علم بحلول وفد عن سكان «الأرباض» لزيارة السلطان الحسن الحفصى ـ حاثًا إياه على استقبالهم بلغة يبدو من خلالها غاية فى الحكمة والمعرفة بمستلزمات الحكم العادل وتبدو لهجته أقرب إلى النصح والتوجيه

مولاى حميدة : تفضّل بِاستقبالهم يا أبى «لهم حق عليك ولك حق عليهم فالرعية لا تكون إلا بالسلطان والسلطان لايكون إلا بالرعية . . فأنت والدهم وهم أبناؤك»[٥٩] .

وحتى يفرِّق الكاتب بين كلام الشخصية الطبيعى المنتحل ، قد يعمد إلى وضع المنحول بين ظفرين ويُشير فى الحاشية إلى طبيعته[٥٩] . وهذا النوع من الإشارة لا ينتبه إليه إلا من كان يطالع الأثر . لكنه قد يعمد إلى الإشارة إلى الانتحال فى الحوار نفسه مثل ما قام بذلك فى الحواه الذى أداره بين الشخصيتين السابقتين. فى موقع آخر من ذات المسرحية .

مولاى حميدةَ : ( مخاطبا « مولاى حسن » ) : متى يا بنى حفص

---

(٥٩) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ٢٩ (انظر الحاشية فى أسفل الصفحة)

كانت لكم تقاليد فى الحكم ؟ كنتم وما زلتم تستنبطون الحكم عفوا ، واعتباطا ، وعرضا ، إرضاءلا ستبدادكم ، وظلمكم وجوركم ! فلكل سلطان حكم ، ولكل عهد سياسة فلا تتابُع ولاتواصُل فأمركم خلط فى خلط وشأنكم - إذا كان لكم شأن - خور . . . »

مولاى الحسن : هذا ليس من عنندياتك ، بل هو رأى ذلك الصعلوك الوصولى الذى يسمى بابن خلدون ، يا منفذ ! احمل « المقدمة » ادفنها واقبرها . إنّها البلاء المستطير على من يطالعها ![٦٠] .

التضمين :

ويُستَعمل فى الشعر ويتمثّل فى أن يأخذ الشاعر شطر بيت لغيره أو أكثر فيُدمجه فى سياق شعره . ويستعمل فى مختلف فنون الإنشاء الأخرى ، قد اعتمده الكاتب بطرق مختلفة :

إما باستعمال كلام يتماشى مع سياق الخطاب فكأنه الاستشهاد والاستدلال أو بإدخال بعض التحوير على المادة المضمّنة مثل ما وقع فى مسرحية « الغفران »[٦١] وقد وقع بيان ذلك بمناسبة العرض التطبيقى لفنية التركيب / البناء .

وإلى جانب هذه الأساليب الفنية المقتبسة من الإنشاء العربى يحاول

---

(٦٠) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ٥٦ـ ٥٧

(٦١) مسرحية الغفران

عز الدين المدنى أن يوظّف بعض الأشكال الأخرى للتراث .

الألعاب :

حاول عز الدين المدنى أن يوظّف بعض أنواع الألعاب الثنائية والرباعية كإطار للعمل المسرحى انطلاقا من أن التمثيل إنما هو شكل من أشكال اللعب وكان ذلك خاصة فى مسرحية مولاى السلطان « الحسن الحفصى » :

فاستعمل لعبة الورق كإطار للإعلان عن الوضع السياسى فى تلك الفترة وعلى التحالفات القائمة(٦٢) .

كما استعمل لعبة الشطرنج كإطار لبيان التناقض الموجود بين السلطان وبين ابنه مبينا مظاهر التنافس حول السلطة(٦٣) .

ويعتمد تنويعة أخرى للألعاب فيدير حوارا بين النجار ومولاى حميدة حول مفهوم الحكم والسلطة فى إطار لعبة « الخربقة » الشعبية(٦٤) .

وإلى جانب ذلك يعتمد عنصرى اللعب / اللهو والتمثيل فيتقمّص

---

٦٢) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ٣٣
٦٣) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص٥٣
٦٤) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص ٧٤

الأقزام أدوار السلاطين والحكام الموجودين فى تلك الفترة بينما تُصبح بقية الشخصيات تلعب دورالجمهور، وتنطق باسمه ويقع أثناء ذلك بسط الوضع السياسى العالمى وبيان الصراع الداخلى بين السلطان وابنه فى تونس[٦٥] وهذا النوع من اللعب يشبه ما يسمى بالمسرح داخل المسرح .

بعد عرض العناصر التى سعى من خلالها عز الدين المدنى إلى بناء كتابة مسرحية عربية متميزة يتبيّنّ أنه لا يزال فى مستوى التجريب إذ لم يقف على منطق متماسك ولم يُحدِّد جماليات نوعيّة متكاملة تصل إلى مستوى المنظومة المتماسكة المكونّات فبعْض ما اقترحه من فنيات اعتبرها مميزة ليست فى حقيقة الأمر إلا تعبيرات عن فنيات غربية معروفة فلقد ذهب إلى اعتبار «الاستطراد»مثلا فنية أساسية ليتجاوز شكل الكتابة الغربية ولكننا إذا أمعنا النظر فى الاستطراد الأول [٦٦] نلاحظ أنه لا يختلف فى شىء عن فنية « الومضة التراجعية »[٦٧] الغربية المستعملة خاصة عند الحاجة إلى الرجوع إلى أحداث سابقة عبر ذاكرة إحدى الشخصيات أو عبر سرد راوى هذه الأحداث وعادة ما تستعمل فى السينما والمسرح قصْدَ تجسيم هذه الأحداث وتجاوز طابع السردية الذى

---

(٦٥) مولاى السلطان الحسن الحفصى ص٨٦

(٦٦) الزنج ص ٣٨

(٦٧) مايعبر عنه بـ flash back

لايتماشى وجنس التعبيرين على أن من القواعد الأساسية التى تعتمد عليها هذه الفنية ضبط بداية هذه « الومضة التراجعية » ونهايتها بشكل لا تختلط فيه الأمور فى ذهن المتلقى ويستطيع معه أن يقف على منطق ترتيب الأحداث وتسلسلها وكثيرا ما يلجأ إلى تطابق بداية هذه الومضة مع نهايتها ، ونكاد نجد كل هذه المقوّمات متوفرة فى هذا « الاستطراد » إذ كان هذا الأخير تجسيما لما كان يمكن أن يسرد عن فترة من فترات الماضى النضالى للجماعة ( أعضاء مجلس الثورة ) تَمَّ أثناءها الإعلان عن نهاية مرحلة الدعوة السياسية السرية وحلول مرحلة الجهْر بها ، كما توفر التطابق بين بداية هذا « الاستطراد » ونهايته فلقد كانت بداية الخروج عن سياق الحوار متمثلة فى تدخل ريحانة التالى :

ريحانة : لقد ذهب دور الستر ، وجاء دور الجهر ـ وكان حجُّنا حقا ، انكشف الإيمان وقامت الدعوة(٦٨) .

وبنفس هذا النص يعلن عن نهاية هذا « الاستطراد » وبداية العودة إلى سياق الحوار الأصلى(٦٨) الأمر الذى يؤكد أن ما أطلق عليه عز الدين المدنى تسمية « استطراد » وألحّ فى التأكيد على أهميته فى مشروع بناء كتابة مسرحية عربية متميزة ليس فى حقيقة الأمر غير « ومضة تراجعية » . وأما الاستعمال الثانى لمصطلح « الاستطراد » فكان مع

(٦٨) الزنج ص ٣٩
(٦٨) الزنج ص ٣٨

الإعلان عن حلول « الوفد العباسى على أعضاء مجلس الثورة »[69] ولا يبدو فى حقيقة الأمر إلا شكلا من أشكال « التغريب » المستعمل عادة لكسر الإيهام المسرحى وذلك بمحاولة الحول دون اندماج المتفرّج فيما يجسّمهُ الممثلون من أحداث وحالات . والوسائل إلى هذا الغرض متنوعة ومتعدّدة وأهم هذه الوسائل قطع تسلسل الأحداث بإدخال عنصر أو عناصر غريبة عنها كأن يظهر المؤلّف على الركح ويخاطب شخصية من شخصيات المسرحية ولعل هذا ما استعمله الكاتب فى هذا « الاستطراد » بالذات إذ قام « المؤلف » يخاطب أعضاء الوفد العباسى واحدا واحدا بطريقة أشبه ما تكون بالاستنطاق فاضِحا لنوايا الوفد العباسى الحقيقية ومذكّرا فى الآن نفسه الجمهور بأن الأمر يتعلّق بعرض مسرحى لا غير وبالتالى لا حاجة للاندماج بل يتوجّب التحلى بالفطنة وبحضور البديهة حتى يمكن فهم حقيقة ما يدور من أحداث وأحوال[70] .

وتتجلّ قيمة هذه الفنيّة إذا ما اختار المسرحى الوِجهة التعليمية فى مسرحياته . ولقد نجح عز الدين المدنى فى استعمال هذه الفنيات أكثر من مرة . إن استعمال مثل هذه الفنيات ينسجم ونوع التعامل الذى اختاره الكاتب مع التراث والمتمثل فى إزالة هالة تقديسية عن شخصياته ومواده .

---

(٦٩) الزنج ص ٥٤

(٧٠) الزنج ص ٥٤ ـ ٥٥

وقد يستعمل لنفس الغرض « التقديم بوجه مكشوف » وتتمثل هذه الفنية فى أن تقوم الشخصية من شخصيات المسرحية بالتوجُّه إلى الجمهور مباشرة فتقدّم نفسها مستعملة فى ذلك ضمير المتكلم ، فيتم بذلك كسر ما يسمى بالجدار أو الحاجز الرابع .

المنصور : أيها الناس ! ( متوجّهًا إلى الجمهور ) أنصتوا يرحمكم الله ! إنى أُعرِّفكم بنفسى وبنسبى وبأحفادى .. أنا الإمام الهمام أبو الطاهر إسماعيل الملقب بالمنصور بالله الفاطمى .....(٧٠)

كما استعمل هذه الفنية فى بداية مسرحية « ثورة صاحب الحمار » محاولاً بيان أطراف النزاع المتقابلة فكان ذلك بمثابة المدخل :

· مجموعة أولى من الممثلين : نحن الشعب فى هذه المسرحية الحقيقية .

الرعاع : نحن الشعب ! نحن الشعب ! نحن الشعب

واحد منهم : نحن أبناء البلاد ! نحن طينها وماؤها ورحيقها بها ولدنا ، وعليها نحيا ، وفى أرحامها ندفن لنبعث من جديد(٧١) .

مجموعة ثانية من الممثلين : نحن نمثل فقهاء القيروان فى هذه المسرحية التاريخية ....

فقهاء القيروان : نحن فقهاء القيروان فى هذه المسرحية الذين

---

(٧٠) ثورة صاحب الحمار ص ١٢

(٧١) ثورة صاحب الحمار ص ٧ ـ ص ١١ ـ

عاشوا فى القرن الرابع الهجرى طغيان الشيعة وعسف الخوارج . . .
واحد منهم : لقد كان عصرنا ظلما ظلاما وفجورا جورا . . .
جمع ثالث من الممثلين : نحن نمثّل الخونة والعملاء والأذناب فى هذه المسرحية الخيالية . . .
واحد منهم : يا كاتب المسرحية ! لماذا تريد منّا أن نكشف عن وجوهنا الحقيقية ! الستر يا كاتب المسرحية !
ثان : نعم نحن الخونة قاومنا ثورة صاحب الحمار الوطنية ! نحن العملاء من صنهاجة وكتامة فتكنا بزناتة . . .

لكن ، هل يمكن اعتبار ما سبق بيانه من فنيات الإنشاء العربى فنيات بديلة ؟ إن أغلبها لا يخرج عن جماليات الكتابة فى المسرح الغربى ، فهل يكفى أن نطلق تسمية تراثية من نوع الاستطراد أو الانتحال أو التضمين على فنية غربية حتى تصبح عربية أصيلة ؟ وهل يمكن اعتبار هذا المسلك مسلكا ناجعا وموصلا إلى تأسيس المسرح العربى المنشود ؟

إن الأمر يعود إلى طريقة طرح عز الدين المدنى للمسألة ولطبيعة الحلول التى أرتاها إذ إن ما قدمه منها كان متعلقا بفنون الإنشاء العربى وهو ما جعل اهتمام عز الدين المدنى مقتصرا على عنصر النص من العمل المسرحى فى حين أن وجوه العمل المسرحى متعددة ولا تقتصر على الجانب الإنشائى فحسب ولعل هذا هو السبب الذى جعل تجربته محدودة النتائج ، لا قدرة لها على الإجابة عن الإشكالية المطروحة

والمتمثلة فى كيفية تبنٍّ جنس من التعبير دون اعتماد فنياته فى حين أن تلك الفنيات هى التى تُكَوِّنُ عمليا ذات الجنس ، وإن كانت هذه الفنيات مختلفة فإن ذلك ناتج عن تطور نوعىّ لتلك الفنيات ، زيادة على أن المسرح الغربى ليس مسرحا جامدا فهو متحرك ومتغير أبدا .

إن المفارقات التى يدخل فيها المبدع المسرحى العربى لا حد لها إذا ما سعى إلى بناء « مسرح عربى متميز » دون أن يطرح بصفة جذرية ماهية المسرح ذاتها ودون أن يضع ضمن تصوراته إمكانية الوصول إلى أشكال من التعبير قد تكون فى قطيعة تامة مع المسرح والكتابة المسرحية ولعل من تجليات بعض هذه المفارقات ما نجده فى ديوان « الزنج » نفسه فلقد عبر الكاتب فى المقدمة التى صدر بها المسرحية عن عزيمة ثابتة وقرار لا تراجع فيه فى تأكيد الحاجة إلى ترك فنيات الكتابة المسرحية الغربية وبناء « مسرح عربى متميز » إذ فى ذلك محاولة لإزالة التبعية الثقافية وتأسيس ثقافة عربية مستقلة ومتميزة كما أعلن عن « ديوان الزنج » باعتباره محاولة تجسيد لهذا التطلُّع[٧٣] لكن ـ وبعد ذات المقدمة ـ يكتب عز الدين المدنى فى معرض كلامه عن مراحل إنجاز مسرحية « الزنج » ما يلى :

« وهكذا كان العمل ، أى النص الخام الأول قد صهره منصف السويسى بإعانة رجاء فرحات فى قوالب دراماتورجية وافقتُ عليها لأنها

(٧٣) الزنج ص ١٢

لم تخن مضمون النص من جهة ولأنها جنحت إلى المستوى البرشتى من جهة أخرى »[٧٤] .

تبدو جليا من خلال ما عرض من محاولات الكاتب محدودية توظيف « فنيات الإنشاء العربى فى بِنَاء « كتابة مسرحية متميزة » ويبدو جليا كذلك أن بناء « مسرح عربى » لا « مسرح عند العرب » لم يتجاوز عِنْدَ عز الدين المدنى مستوى التطلعات . . .

---

(٧٤) الزنج ص ١٨ والتسطير من عندنا

## بمثابة خاتمة

لقد تبين من خلال تدبّرنا لآثار عز الدين المدنى المسرحية توجهه التراثى ومعاداته لكل رؤية عدميّة تراثيا . كما تبين من خلال كثافة المواد التراثية المعتمدة وتواترها فى آثاره أن الأمر ليس عَرَضيًا بل يعبّر عن اختيار واع تجلّى من خلاله موقف مِنْ هذا التراث محدد يمكن تشخيصه من خلال أهمّ سمات التعامل الذى خصّه به ويمكن إجمالها فى ما يلى :

١ ــ لم ينظر للتراث باعتباره نسيجا متجانسا يمثل الكمال ، بل نظر له على أنه رصيد من التراكمات التى ترسّبت عن ممارسات المجتمعات العربية الإسلامية عبر العصور فلم تكن المادةالتراثية التى انتقاها لتخلو من التنوّع والاختلاف بل والتناقض شأنها فى ذلك شأن مسيرة هذه المجتمعات التى ولّدتها .

٢ ــ بدت هذه المادة التراثية بمثابة الخلفية الذهنية والمادية للمجتمع العربى الإسلامى المعاصر فلم يكن ليتحرج من تصويرها تصويرا تبدو من خلاله خالية من الجمود وبعيدة عن الكمال فى آن . فكان عز الدين المدنى ـ من هذه الوجهة ـ بعيدا عن أية نظرة ماضوية أو تقديسية للتراث .

٣ ـ غلب الطابع النفعىّ على طريقة تعامله مع التراث . فلم يكن ما انتقاه من مادة تراثية مقصودا لذاته بل كان وسيلة تناول الكاتب بفضلها بالعرض والتحليل ما اعتبره قضايا أساسية للحظة الحاضر ومن تلك الزاوية كان التصرف فى هذه المادة التراثية وكان التجوُّزُ .

٤ ـ إن كانت المادة التراثية المعتمدة تنتمى إلى حيز عربى إسلامى فإن توظيفها لم يكن بالضرورة تعبيرا عن مشاغل أو قضايا قومية عربية أو إسلامية بل كانت هذه المشاغل أقرب للاندراج فى حيز ما يسمى « بالعالم الثالث » الشىء الذى أضفى نوعا من التباعد إضافيًّا بين طبيعة المادة التراثية وطبيعة مصادرها من ناحية وبين الخطاب الذى تعبِّر عنه من ناحية أخرى . فمسائل من نوع : البناء بعد التحرير ودور المثقف فى هذا البناء الوطنى وعلاقته بالسلطة والشعب ونظام الحكم تكاد تكون محور اهتمام مختلف آثاره المسرحية . هذه القضايا وإن كانت من بين هموم المجتمعات العربية والإسلامية فإن طرحها لم يكن فى نطاق نظرة قومية تُنزِّل هذه القضايا فى نطاق مهام تاريخية بيِّنة . لكن المنطلق الذى يبدو أكثر جلاء فى نظرة عز الدين المدنى إنما هو المبدأ الذى ظهر بشكل متكامل ـ منذ النصف الثانى من هذا القرن عندما تكثفت حروب التحرير ـ وعادة ما تُطلق عليه تسميات فى شكل شعارات من نوع « الحق فى الاختلاف » و « الحق فى التعبير » وقد تولدت عن هذا المبدأ مجموعة من التيارات الفكرية والفنية وقفت ضد « المركزية الأوروبية » وسعت لتكسير هيمنة « الثقافة البيضاء » ويمكن أن نذكر من

بين أهم هذه التيارات « تيار الزنجية » الذى دعا إلى الكرع من ينابيع الثقافة الأفريقية . وجَلىٌّ أن مبدأ مثل هذا لا بد أنْ يؤمن أساسا بتعدد الهويات الحضارية كما يؤمن أساساً بالديمقراطية الثقافية ويقف ضد هيمنة ثقافة على أخرى مهما كانت . . .

٥ ــ ومسألة «بناء مسرح عربى متميز» لا يخرج عن هذا التوجُّه المتمثل فى البحث عن خصوصيّات الثقافة العربية ومميزاتها ومن هذا الوجه هو تطلع مشروع لكن ذلك لايمنع من أن نقول إن المسلك الذى اختاره لتحقيق ذلك لم يزل فى حاجة إلى نظرة أكثر شمولا للحدث المسرحى زيادة على أن المسألة فى حد ذاتها تطرح مجموعة من المفارقات لا يمكن الوقوف على أطرافها وعلى فهم أبعادها واستشفاف آفاقها دون دراسة لمختلف التجارب التى سعت إلى الخروج عن النمط الأرسطى وما بعد الأرسطى فى الإبداع المسرحى . . سواء فى الممارسة العربية أو غير العربية . ولايمكن أن يتمّ ذلك بصفة جادة وناجعة إلا بدراسات ميدانية لمختلف تجليات الإبداع المسرحى دراسات مقارنية وتجنُّب كل ما هو كلام حول الكلام وخطاب حول خطاب . . .

# ملحق

## عز الدين المدنى ... من هو ؟

# عز الدين المدنى ... من هو ؟

اعتمدنا فى إعداد هذا التعريف بعز الدين المدنى بالدرجة الأولى على استقراء آثار الرجل ثم على محادثات أجريناها معه ومع بعض من عايشه . وحاولنا فيه إعطاء صورة عن تكوين الرجل ومختلف نشاطاته الإبداعية مجتنبين الدخول فى كثير من الجزئيات ومكتفين بما يمكن أن يعطى فكرة واضحة عن الرجل مجتنبين إصدار الأحكام على أعماله وعلى رؤاه .

ولقد أحسسنا ونحن نعد هذا الملحق ـ بثراء الفترة التى عاشها الرجل ـ فترة نهاية الخمسينات وبداية الستينات على وجه الخصوص وبضرورة دراستها دراسة مستوفية تتجاوز إطار هذا التعريف ولذلك نعتبر عملنا هذا عملا أوليا مفتوحا إذ بدون فهم عميق لمقومات الفترة الثقافية لايمكن بحال تنزيل أى أديب المنزلة التى هو أهل لها خاصة إذا ما كان على قيد الحياة ولا زالت أبواب العمل الفكرى والإبداعى مفتوحة أمامه على مصراعيها . .

## حياة الرجل وتكوينه

عز الدين المدنى هو من مواليد ٦ جوان ١٩٣٨ بتونس العاصمة

وهو السابع فى عائلة ضمت ثمانية أطفال . كان أبوه ينتمى إلى فئة الحرفيين المتواضعى الداخل فقد كان يشتغل حلاقا وكأغلب حلاقى أرباض تونس كان يبيع العطر وكان «مستورا» يفى بحاجيات أفراد عائلته قدر المستطاع .

أما عن تكوينه فهو أقرب إلى التكوين العصامى منه إلى شيء آخر إذ إنه لم ينه أى مرحلة من مراحل الدراسات التى زاولها ونتيجة لذلك لم يكن ليتحصل على أية شهادة ثانوية أو عالية . فبعد إتمام دراسته فى المدرسة الابتدائية التابعة للمعهد الصادقى التحق بمعهد «كارنو» الفرنسي ليتركه سنة ١٩٥٧ دون أن ينهى السنة الثالثة وفى الوقت نفسه كان يتابع دروس الديبلوم العالى فى الأدب واللغة العربية فى معهد الدراسات العليا وهو النواة الأولى للجامعة التونسية وكعادته لم يواصل الدراسة إلى نهايتها بل تابع دروسا للفلسفة كانت تلقى فى إحدى المدارس «الحرة» (أى بمقابل) مدة سنتين أمكنه الاطلاع خلالها على معظم المدارس الفلسفية الغربيّة خاصة وقد اتفق أن كان أحد أساتذته فى تلك المدرسة ممن ترجموا كتب الفيلسوف هايديقير والفلاسفة الألمان إلى اللغة الفرنسية . . .

ثم إنه تابع ابتداء من من ١٩٦٢ دروساً فى علم الاجتماع بالجامعة التونسية كان يلقيها بكلية الآداب التونسية بعض الأساتذة الفرنسيين وخاصة منهم «ديفينيو» ولكنه ترك هذه الدروس دون أن يتقدم إلى الامتحان النهائى ، وأعاد الكرة من جديد سنة ١٩٧٩ عندما أقدم على الهجرة إلى العاصمة الفرنسية فسجل نفسه فى شهادة الدراسات المعمقة فى المعهد التطبيقى للدرسات العالية (وهو من معاهد التعليم العالى

القليلة التى لاتشترط لدخولها ضرورة توفر شهادة الباكالوريا أو الاجازة لدى المترشح إذ يمكن أن يعتمد فى ذلك على قيمة الأعمال التى أنجزها المترشح فى مجال الدراسات والبحوث) . لقد كان ينوى إعداد رسالة (دكتوراه) حلقة ثالثة . . . ومن جديد عاد إلى تونس قبل أن يتم الرحلة إلى نهايتها . . .

فإن كان لهذه الدراسات ــ التى اتسمت بالتقطع المستمر ــ دور فى تكوين الرجل فإن الدور الأهم فى بناء ثقافته وإثراء معارفه قد لعبته مدرسة من نوع آخر هى مدرسة العصامية التى تعتمد معاينة تجارب الرجال ومعايشتها وخوض مغامرة الممارسة التى تدفع المرء للتعلم المستمر لا من نجاحاته فحسب بل من أخطائه ومن مواطن فشله على الأخص . . . كما تدفع الإنسان إلى الانفتاح على ضروب المعارف ومختلف الفنون ولعل هذا ماعبر عنه عز الدين المدنى نفسه ــ فى مداخلة قدمها بالمركز الثقافى الدولى بالحمامات ــ بقوله : «إنى متنوع الاهتمامات والمشاغل والوسواس منذ زمن التلمذة والطلب ، فإنى أحب علم الجبر ، وأهوى الهندسة المعمارية وأهتم كثيرا بفن المصوغ ، واللباس والأثاث . . . وأنكب ساعات الفراغ على كتب الفلسفة ، لأنى مولع بالفلسفة شديدا . .»(1) .

ولعل أهم الأطر التى ساعدت على هذا التكوين العصامى هى التجمعات الأهلية التى لاتدخّل مباشر للدولة العصرية فيها وأهمّها

---

(1) ص ٣ ، ٤ : المعرفة فى كتاباتى (مخطوط) قدمت هذه المداخلة فى نطاق ملتقى نظمه المركز الثقافى الدولى بالحمامات اهتم بموضوع «المعرفة والمسرح» .

المقاهى الأدبية التى انتشرت فى تونس العاصمة ما بين الحربين واستمرت حتى السنوات الأولى من الإعلان عن الاستقلال وأهم هذه المقاهى التى تابع صاحبنا نشاطها بشكل مستمر هى مقهى المغرب التى يلتقى فيها الأدباء والنقاد من أجيال مختلفة ، كما كان يحضرها إلى جانب التونسيين مثقفو جبهة التحرير الجزائرى أمثال الطاهر وطار وبن عائشة وبن هدوقة . . . وكانت اللقاءات فرصة لنقاش ما ينشر من مقالات ومايصدر من كتب ومايجد من القضايا وكان يتسم النقاش بالجدية والحماس إلى حد النزاع الفكرى الذى كانت تبرره خصائص تلك الفترة التاريخية التى كانت تعيشها البلاد والآفاق التى يُنْظر من خلالها هؤلاء المثقفون المختلفو المشارب ــ من زيتونيين وصادقيين وخارجين عن هؤلاء وأولئك ـ إلى تونس الجديدة وإلى الثقافة الواجب بناؤها والتى تصوّرها لكل فريق آماله وقناعاته . . . ويشهد من عايش تلك الفترة وهذه اللقاءات بقدرة الرجل الغريبة على الصمت والإنصات ، فقليلا ما كان يتدخل مع فريق ضد آخر ، ولعل السبب فى ذلك حياؤه من ناحية وصبره على المعرفة من ناحية ثانية خاصة وهذه النزاعات دوافع إضافية للإدمان على المطالعة إدمانا يناسب تلهفه إلى المعرفة . . .

وإلى جانب المقاهى الأدبية كانت اللقاءات مع الرسامين فى نهج القاهرة نافذة على عوالم الفنون التشكيلية وفرصة لمعايشة هموم هؤلاء الفنانين واكتشاف مشاغلهم الفنية . . .

كما شكلت جمعية السينمائيين الشبان مجالا معرفيا آخر إذ فى نطاقها أمكنه الاطلاع على تقنيات السينما خاصة وقد تابع تربصا فى مدينة

جرينوبل Grenoble الفرنسية تدرب خلاله على كتابة السيناريو ،وعلى التقاط الصور والتركيب ، وسنجد للفنيات السنمائية تأثيرها البين على أعماله القصصية والمسرحية الآتية .

ولايمكن إنهاء الحديث عن تكوين عز الدين المدنى دون الإشارة إلى رجلين أثرا فيه تأثيرا خاصا أحدهما لم يعرفه مباشرة والآخر عايش فترات عطائه الكبرى وهما على الدوعاجى والفقيد محمد فريد غازى . أما مايربط بينه وبين على الدوعاجى فصلات تشابه غريبة إذ كلاهما من أرباض مدينة تونس وكلاهما عرف من طرف من عايشهما بنوع من الخجل والحياء ، وكلاهما فقد أحد والديه وهو صغير السن فإن كان الأول لم يعرف أباه وعاش مع أمه فلم يعرف المدنى أمه وعاش مع أبيه . . . أما فى مستوى الإنتاج الأدبى فكلاهما عرف بنوع من البحث عن الغريب الطريف فى أغلب ما أنتجاه من أعمال أدبية ولعل لاهتمام عز الدين المدنى الخاص به علاقة بهذا التلاقى وهذه الصلات أما بالنسبة لمحمد فريد غازى ، فلقد كان يمثل نموذج المثقف المعطاء إذ كان واسع الاطلاع على الآداب الأجنبية وعلى الأدب العربى ، كثير العمل لايتعب وهو من الجامعيين التونسيين الأوائل الذين عملوا على التعريف بالأدب التونسى فى الخارج عبر ترجمة آثارهم وتقديمها وتحليلها تحليلا يعتمد مناهج البحث الأكاديمى ، وهو من بين الأوائل الذين كشفوا أهمية أدب الدوعاجى والشابى ولقد كان تعرف عز الدين المدنى عليه منذ سنة ١٩٥٨ ، ثم توطدت العلاقة بينهما ابتداء من سنة ١٩٦٠ . ولقد كانت فائدة المدنى كبيرة من هذه الصداقة . . .

فإن كان عليّ الدوعاجي في فترة من فترات حياة المدني نموذجا للمبدع العصامي المتحرر[٢] فلقد كان فريد غازي نموذجا لمثقف المستقبل . . .

## نشاطات الرجل

لقد تنوعت نشاطات الرجل المهنية فهو وإن لم يدخل إلى الوظيفة العمومية فإنه عمل في المؤسسات الحكومية بصفة موظف متعاقد ، وتقلب بين وظائف في وزارة الإعلام ووزارة الشؤون الثقافية ومصالح بلدية تونس الثقافية وكل الوظائف التي شغلها كانت متصلة بالمؤسسات الثقافية الحكومية ، فلقد شغل منصب مدير لدار الثقافة ابن رشيق وأشرف على مصلحة الثقافة ببلدية تونس ثُمّ عُيّن مديراً للمركز الثقافي الدولي بالحمامات وكلّف بوحدة المجلات التي تصدرها وزارة الشؤون الثقافية . لكن تبقى الصحافة والصحافة الأدبية خاصة المهنة التي تماشت مع مشاغل الرجل وساعدته على العطاء .

**الصحافة :**

لقد كانت الصحافة في أغلب الأحيان مجال يناع الأدباء

---

(٢) انظر ص١٥ ، ١٦ من «تحت السور» إعداد عز الدين ـ نشر الدار التونسية للنشر . يقول المدني : «إنه رجل من الشعب . . . أما طبقة الأثرياء فقد نقدها . . . وكسر قيمها المتحجرة بجرأته على تبليغ الشعب اهتمامات الكتاب والمثقفين يومئذ عن طريق ادماج التونسية في العربية القديمة . وهذا مايقرّ بنا منه ونتعلق به ، ونرى فيه الفنان والكاتب الاجتماعي من الطراز الرفيع ، بالاضافة إلى التجانس في المبادىء وهي أن الادب ضروري للشعب لأنه صادر منه وراجع إليه» .

والعصاميين منهم على وجه الخصوص . ولم يخرج المدنى عن هذه القاعدة إذ عمل منذ شبابه فى كثير من الجرائد والمجلات وأشرف على بعضها ويمكن أن نذكر على سبيل المثال مجلة اللغات التى اشتغل رئيسا لتحريرها خلفا لكاتب فلسطينى يدعى عادل نويهض ابتداء من سنة ١٩٦٠ وهذه مجلة يملكها أحمد بلخوجة صاحب المكتبة الشرقية فى تونس ، وكانت تصدر هذه المجلة مرة فى الشهرين وتهتم باللغات كما يدل عنوانها . ولقد كتب فيها كل من فريد غازى ورشاد الحمزاوى والطاهر الخميرى . . .

والصحيفة الثانية هى ملحق جريدة العمل التى عمل فيها مع لشاعر الهادى نعمان ثم تولى الإشراف عليها . . .

كما أشرف على مجلة «الحياة الثقافية» التى تصدرها وزارة الشؤون الثقافية مدة من الزمن وفى فترات متباعدة .

## الدراسات والنقد

نشر عز الدين المدنى مجموعة من المقالات فى نطاق نشاطه الأدبى الصحفى فكان منها النظرى والتنظيرى وكان البعض الآخر نقديا لبعض مانشر من الإبداعات الأدبية . ولقد جمع أهم ماكتبه فى الستينات وبداية السبعينات فى كتاب أطلق عليه اسم «الأدب التجريبى» وطبيعى أن تكون النصوص الواردة فيه «لا تشكل هيكلا منسجما من الأفكار ، والقراءة والنظريات» إذ إنها كتبت فى فترات متباعدة وكانت مستوياتها متفاوتة لكن المنطلق الذى خضعت له هو المزاوجة بين التنظير

والنقد والسّمة التى غلبت على هذه النصوص هى الدعوة للجديد والطريق والتمرد على بعض التعبيرات الأدبية . ولقد نشرته الشركة التونسية للتوزيع سنة ١٩٧٢ فى ١٢٦ صفحة من القطع المتوسط وإلى جانب هذا الكتاب نشر تقديمين لكتابين لعلى الدوعاجى كان التقديم الأول بعنوان «على الدوعاجى الكاتب البائر !» وكان الكتاب مجموعة سهرت منه الليالى القصصية ويقع هذا التقديم فى ٩ صفحات عرف فيها بعلى الدوعاجى وبيّن تميّزه الأدبى وحساسيته المرهفة ووعيه بدوره فى مجتمعه باعتباره فنانا وكان نشر الكتاب بمناسبة مرور ٢٠ سنة على موته أى سنة ١٩٦٩ وقامت بنشره الدار التونسية للنشر ونادى القصة بتونس .

أما التّقديم الثانى فهو للكتاب الثانى الذى أعد فيه المدنى مجموعة من آثار على الدوعاجى غير المنشورة إلى جانب وثائق عن حياته وعن عصره ونشرتها الدار التونسية للنشر فى أكثر من ٢٠٠ صفحة من القطع الصغير وقد عنون تقديمه ذلك بـ«عصره المأزوم» وحاول فى بدايته التعليق على ما ساد من أوهام وأساطير خلقها بعض المثقفين حول مقهى «تحت السور» وجماعتها ، وحاول من جديد إبراز تُفرّد الدوعاجى وتميز أدبه ، الذى كان «شهادات عن عصره العسير المأزوم ...» .

## القصة

كانت القصة الجنس الأدبى الأول الذى اختاره المدنى للتعبير عن مشاغله ولقد نشر الكثير منها فى الصحف والمجلات ولقد سعى فيها إلى

البحث عن الجديد والطريف حتى وإن كان ذلك باعثا على مصادمة أذواق الناس بل لعله سعى حثيثا إلى ذلك وأهم عمل قصصى للمدنى أثار ضجة فى الأوساط الأدبية هو «الإنسان الصفر» الذى نشره تباعا فى مجلة الفكر وقد كانت ردود الفعل فى بعض الأحيان غاية فى العنف باعتبار أن هذا النص استفزاز لاغير، فلم يَرَ من ناهضوا هذا العمل أى داع لتحريف بعض الآيات القرآنية خاصة وهذا التحريف فى رأيهم بعيد عن أى ذوق فنى وجمالى .

أما العمل الثانى فهو خرافات التى نشرتها الدار التونسية للنشر سنة ١٩٦٨ فى أكثر من ٢٦٠ صفحة من القطع الصغير وقد احتوى الكتاب على ٧ أعمال قصصية اعتمد فيها على فنيات فى الكتابة لم تكن مألوفة وأهمها «المونتاج» أو التركيب واختلفت طبيعة المواد المعتمدة فكان بعضها من القصص الشعبى مثل «فتوح اليمن» أو «خرقة رأس الغول» . وكان بعضها من قصاصات الجرائد والنشرات الإخبارية الإذاعية مثل ما كان الأمر بالنسبة لـ «سقيايا مطر» وكان نشر هذا الكتاب فى نطاق نشاط نادى القصة «أبو القاسم الشابى» أما العمل القصصى الثالث فهو مجموعة «من حكايات هذا الزمان» التى نشرتها دار الجنوب للنشر ضمن سلسلة «عيون المعاصرة» فى جانفى ١٩٨٢ وقد جمع فى هذا الكتاب قصصا كتبها فى فترات متباعدة ونشر بعضها فى إحدى المجلات العربية الصادرة فى باريس سنة ١٩٧٩ عندما كان يعيش فى العاصمة الفرنسية ويبدو أن اكتشاف عز الدين المدنى للمسرح وللكتابة المسرحية أبعدَه عن القصة ولو أنه علل ذلك تعليلا آخر إذ قال مايلى : «أملى قد خاب فى كتابة القصة القصيرة والطويلة . . . لأن النص صامت ،

مختوم بخاتم الضبط والثبات وقد يصل إلى الناس وقد لايصل . . .»[٣] .

## المسرح

لم يهتم بكتابة المسرحية إلا بعد أن خبر عوالم كتابة القصة ، ورغم اطلاعه على النشاط المسرحى منذ صباه ـ إذ أمكنه مشاهدة أعمال قدمتها الأجواق المسرحية التى كانت تعمل فى تونس ـ فإنه لم يلتفت إلى التألف المسرحى إلا مع أواخر الستينات ويمكن أن نعتبر اتصاله الجاد بالتأليف المسرحى كان مع التجربة التى خاضها فى دار الثقافة ابن خلدون مع مجموعة من الشبان كانوا مولعين بالعمل المسرحى أيما ولع ويمكن أن نذكر من بينهم سمير العيادى الذى أصبح من أهم كتاب القصة فى تونس وفاضل الجزيرى العضو المؤسس لمجموعة «المسرح الجديد» ومحمود الأرناءوط إلى جانب الكاتب نفسه وتمثل هذا العمل فى إعداد قصة رأس الغول للمسرح وقد انفتحت آفاق الكتابة المسرحية لعز الدين المدنى مع مسرحية «ثورة صاحب الحمار» التى مثلتها أهم فرقة مسرحية محترفة فى تلك الفترة وهى فرقة مدينة تونس للتمثيل العربى وأخرجها مديرها المرحوم على بن عياد وهو فى عز عطائه . ومنذ تلك الفترة ألف عز الدين المدنى عددا من المسرحيات نشر منها خمسا فى كتب مستقلة وهى على التوالى :

---

(٣) «المعرفة من خلال مسرحياته» مداخله قدمها المدنى فى إطار ملتقى حول المعرفة فى المسرح أعده المركز الثقافى الدولى بالحمامات .

ـ ثورة صاحب الحمار[٤] التى أصدرتها الدار التونسية للنشر تونس ١٩٧٠ ـ ١٩٧١

ـ ديوان الزنج[٤] الدار التونسية للنشر نوفمبر ١٩٧٣

ـ الحلاج نشر مؤسسات ابن عبد الله تونس ١٩٧٣

ـ الغفران نشر دار المعرفة للنشر تونس ١٩٧٧

ـ «مولاى السلطان الحسن الحفصى» نشر الدار العربية للكتاب تونس ١٩٧٧[٤]

ـ الغفران : نشرتها دار المعرفة بتونس سنة ١٩٧٧ وله مسرحية منشورة فى مجلة الفكر التونسية أكتوبر ١٩٧٧ هى «رسالة التربيع والتدوير» وله مسرحية مرقونة هى «تعازى فاطمية ، أو تعازى الفواطم» ثم عرضها فى نطاق مهرجان الحمامات الدولى صائفة ١٩٧٨ من طرف الفرقة المتفرغة بالمهدية[٤] .

كما أنه نشر فى مجلة الحياة الثقافية العدد الرابع فيفرى ١٩٧٨ إعادة كتابة لمسرحية ايشيل «الفرس» والملاحظ أنه وإن أعلن فى قفا مجموعة «من حكايات هذا الزمان» القصصية على ثلاث مسرحيات لا نعرفها وهى : المعبوكة ـ الهلالية ـ التشربيكة ـ فإننا لم نقرأ له ولم نشاهد مسرحية جديدة واحدة . فما السر فى ذلك ؟ أهو العزوف من المسرح إلى جنس آخر من الأدب ؟ أم استعصاء الكتابة المسرحية الجديدة عليه ؟ أم عواقب الكتابة المسرحية التى لم تعد مأمونة ؟ أم هى مشاغل الرجل الإدارية أخذت وقته كله وأوصدت أمامه أبواب الإبداع ؟ أم هى هذه الأسباب مجتمعة ؟

---

(٤) انظر تقديم هذه المسرحيات ص : ٢٣ و٢٤

# المصادر والمراجع

**المصادر:**

- **ثورة صاحب الحمار :**
  الدار التونسية للنشر
  مارس ١٩٧١
- **ديوان الزنج :**
  الدار التونسية للنشر
  نوفمبر ١٩٧٣
- **الحلاج :**
  مؤسسة ع ـ بن عبد الله
  جويلية ١٩٧٣ (تونس)
- **الغفران :**
  دار المعرفة للنشر (تونس)
  سنة ١٩٧٧
- **مولاى السلطان الحسن الحفصى :**
  الدار العربية للكتاب (ليبيا ـ تونس)
  نوفمبر ١٩٧٧
- **تعازى الفواطم أو تعازى فاطمية :**

نسخة مرقونة من طرف الفرقة
القارة بالمهدية
رسالة التربيع التدوير
مجلة الفكر التونسية
شهر اكتوبر ١٩٧٧

## المراجع :

أذكر منها ما اعتمدته مباشرة فى بحثى وسأصنفها إلى مراجع خاصة بمسرح المدنى وأخرى عامة .

وتضم هذه الأخيرة كتب التاريخ القديم منه والمعاصر كما تضمّ الكتب والمقالات التى اهتمت بمسألة التراث ، إلى جانب كتب الأدب القديم والكتب التى تناولت المسرح العربى بالدرس وقد رتّبتها حسب تواريخ نشرها ، ثم سأورد فى النهاية المراجع المكتوبة بغير اللغة العربية .

### أ ـ المراجع الخاصة بمسرح المدنى مجموعة من المقالات أهمها هذه :


ـ **ملامح من مسرح عز الدين المدنى :**
بقلم الحبيب الجنحانى
أثبته عز الدين المدنى فى آخر مسرحية الغفران
ـ **كلاّ أن الغفران ليس بخرافة ، لـ :**
بوزيان السعدى جريدة الصباح ٢٤ و٢٧ أفريل ١٩٧٧
ـ مسرحية «**الغفران**» من هو مؤلفها الحقيقى ، لـ :
بوزيان السعدى

جريدة الصباح ١٥ ماى ١٩٧٧
ـ مظاهر التجديد فى كتابات المدنى ، لـ :
الناصر بن الشيخ
جريدة الصباح ٢٤ و٢٧ و ٢٨ ماى ١٩٧٧
ـ المدنى ليس ساذجا ليسطو على كتاب أصفر ، لـ :
أحمد الحاذق العرف
جريدة الصباح ٩ جوان ١٩٧٧
ـ عندما يركب الناقد حصان طروادة لـ :
أحمد الحاذق العرف
جريدة الصباح ١٧ جوان ١٩٧٧

ب ـ المراجع العامة :

ب ١

ـ كتاب المؤنس فى أخبار أفريقية
وتونس لابن أبى دينار
ـ إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب
(المعروف بمعجم الأدباء) لياقوت الحموى تحقيق مامر
فليوث
القاهرة ١٩٠٧
ـ تاريخ الأمم والملوك ج ٧ و٨
لأبى جعفر محمد بن جرير الطبرى
المكتبة التجارية (القاهرة) (١٩٣٩)
ـ البيان المغرب فى أخبار المغرب
(الجزء الأول) لابن غذارى المراكشى
مكتبة صادر بيروت ١٩٥٠

ـ خلاصة تاريخ تونس لحسن حسنى عبد الوهاب
الدار التونسية للنشر ط ٤ ـ ١٩٦٨
ـ الأعلام (الجزء الرابع)
لخير الدين الزركلى
الطبعة الثالثة (دون تاريخ)

ب ٢

ـ ثورة الزنج وقائدها على بن محمد
أحمد العلبى
منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦١
ـ الحركات السرية فى الإسلام
رؤية معاصرة
د. محمود إسماعيل (فاس ١٩٧٣)
ـ القرامطة (نشأتهم ، دولتهم وعلاقتهم بالفاطميين)
لـ : ميكال يان دى خويه
ترجمة وتحقيق : حسنى زينة
دار ابن خلدون ـ سبتمبر ١٩٧٨

ب ٣
الكتب :
ـ من التراث إلى الثورة
حول نظرية مقترحة فى التراث العربى
الجزء الأول الدكتور الطيب تيزينى
دار ابن خلدون حزيران ١٩٧٦

- التراث ودوره فى البناء الحضارى المعاصر
وهو مجموعة من محاضرات قدمت بمناسبة ملتقى يحيى بن
عمر بسوسة أكتوبر ١٩٧٦
(منشورات وزارة الشؤون الثقافية) (تونس)
- الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)
الكتاب الثانى - دار العودة بيروت ١٩٧٧
- لغة الشعر (بحث فى المنهج والتطبيق)
أحمد يوسف داود
منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى
دمشق ١٩٨٠
- التراث فى ضوء العقل د. محمد عمارة
دار الوحدة ١٩٨٠

المقالات :

- مقدمة فى استخدام التراث العربى فى المسرح العربى
زينب المنتصر
مقال نشر فى «الأقلام» عدد ٧ سنة ١٢ نيسان
١٩٧٧ (العراق)
- السمات الثورية فى التراث الأدبى الغربى
لحسين مروة
مقال نشر فى مجلتى : الموقف الأدبى س ٥ حزيران ١٩٧٥
الآداب ايار ١٩٦٩

ب ٤ :

رسالة الغفران

ـ تحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء)
دار المعارف ط : ٥ القاهرة ١٩٦٩

ـ البنية القصصية فى رسالة الغفران
حسين الواد
الدار العربية للكتاب تونس ليبيا ١٩٧٥

ـ دقائق الأخبار الكبير فى ذكر الجنة والنار
للإمام عبد الرحيم بن أحمد القاضى
الشركة المغربية للكتب العربية ـ فاس الدار البيضاء
دون تاريخ

ب ٥ :

ـ المسرح للدكتور محمد مندور
دار المعارف مصر ١٩٥٩

ـ المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٩٤٨ ـ ١٩١٤)
د. محمد يوسف نجم
دار الثقافة بيروت ١٩٧٨

ـ المسرح العربى من أين وإلى أين ؟
د. سليمان قطاية
اتحاد الكُتاب العرب دمشق ١٩٧٢

ـ نقائض فى المسرح العربى
د. أدونيس
الحياة المسرحية خريف ١٩٧٧

ـ فى التمثيل العربى
د. محمد حسين الأعرجى
منشورات وزارة الثقافة والفنون (الجمهورية العراقية ١٩٦٧)
ـ الإسلام والمسرح
د. محمد عزيزة
ترجمة الدكتور رفيق صبان
ـ أثر التراث الشعبى فى الأدب للمسرحى النثرى فى مصر
الدكتور فائق مصطفى أحمد دار الرشيد للنشر العراق
١٩٨٠
ـ تساؤلات وآراء حول نشأة المسرح العربى
ت ـ أ بوتيسيفا
ترجمة : طارق عبد المجيد عمر
ـ ألف عام وعام على المسرح العربى
لتمارا الكسندروفنا بوتيتسيفنا
ترجمة توفيق المؤذن
دار الفارابى بيروت ١٩٨١

Nicholson: **«Abu'Ala»**.
In Encyclopédie de l'Islam, ancienne édition T. II P 77
Cl. Huart: **«Babek»** Ibid P 557
D. Sourdel (**Osman Turan**)
Ibid Nlle édition T I P 867
L. Gardet (**L. Massignon**) Ibid T II PP 102- 106.
Claude Cahen: **«Mouvements populaires et autom-**

**omisme urbain»** in Arabica No 25- 26 1959 PP 233-265.
Henri Corbin: **«Histoire de la phylosophie islamique».** Col. Idées **1964.**
Hamadi Ben Halima:
**«Principaux thémes du théâtre arabe contemporain»** Publications de l'Universitéde Tunis **1969.**
**«Un demi- siécle de théâtre arabe en Tunisie»** Publications de l'Université de Tunis **1974.**
,ohamed Aziza **«Regards sur le théâtre arabe contemporain»** MTE **1970.**
Abdallah Laroui:
**«La crise des intellectuels arabes»** Maspero- Paris **1977.**
**«L'idéologie arabe contemporaine»**
Maspero- Paris **1977.**
Louis Massignon: **«La passion de Halladj,- La survie de Halladj-** Ed. Gallimard **1975**
Henri Laoust: **«Les schismes dans l'Islam»**
SNED Alger **1979.**

# الفهرس

صفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٢١٥٣

I.S.B.N 977-01-3726-x

تكثف الاهتمام بالتراث العربى فى السنوات الأخيرة بصفة ملحوظة، فتعددت قراءاته ومفاهيمه وتوظيفاته، وكثر التأليف فى إحيائه وتقييمه وأستلهامة فى شتى مجالات الفن والإبداع، بحثا فى ثناياه عن قيم أصيلة تكون بديلا للثقافات الغازية. وقد رأى فيه بعض المبدعين مصدر إلهام يمكنهم من تجربة فنية متميزة يتجاوزون بها ما يرد عليهم من ثقافة الغرب خاصة.

وقد تطلع عز الدين المدنى إلى هذه الغاية فى العديد من مسرحياته فوظف التراث العربى توظيفات مختلفة استنطقت الحدث التاريخى وكذلك امتداده فى الذاكرة الجماعية فى عصرنا الحاضر، وأثرى مسرحه بمصادر تراثية تتجاوز النصوص المدونة إلى أشكال تعبيرية تندرج فى مفهوم التراث الشامل لسائر الفنون والآداب والصنائع والمعمار بلورتها التجارب النصية والتعامل الركحى فى نفس الوقت.

وقد شعر محمد المديونى بهذه الأبعاد فى تجربة المدنى فأحب تقييمها اعتمادا على أدوات معرفية ثابتة وعلى نوع من الحدس الفنى الذى لا يتوفر إلا لمن راض نفسه على معاناة الفن المسرحى تأليفا وترجمة وإخراجا.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب